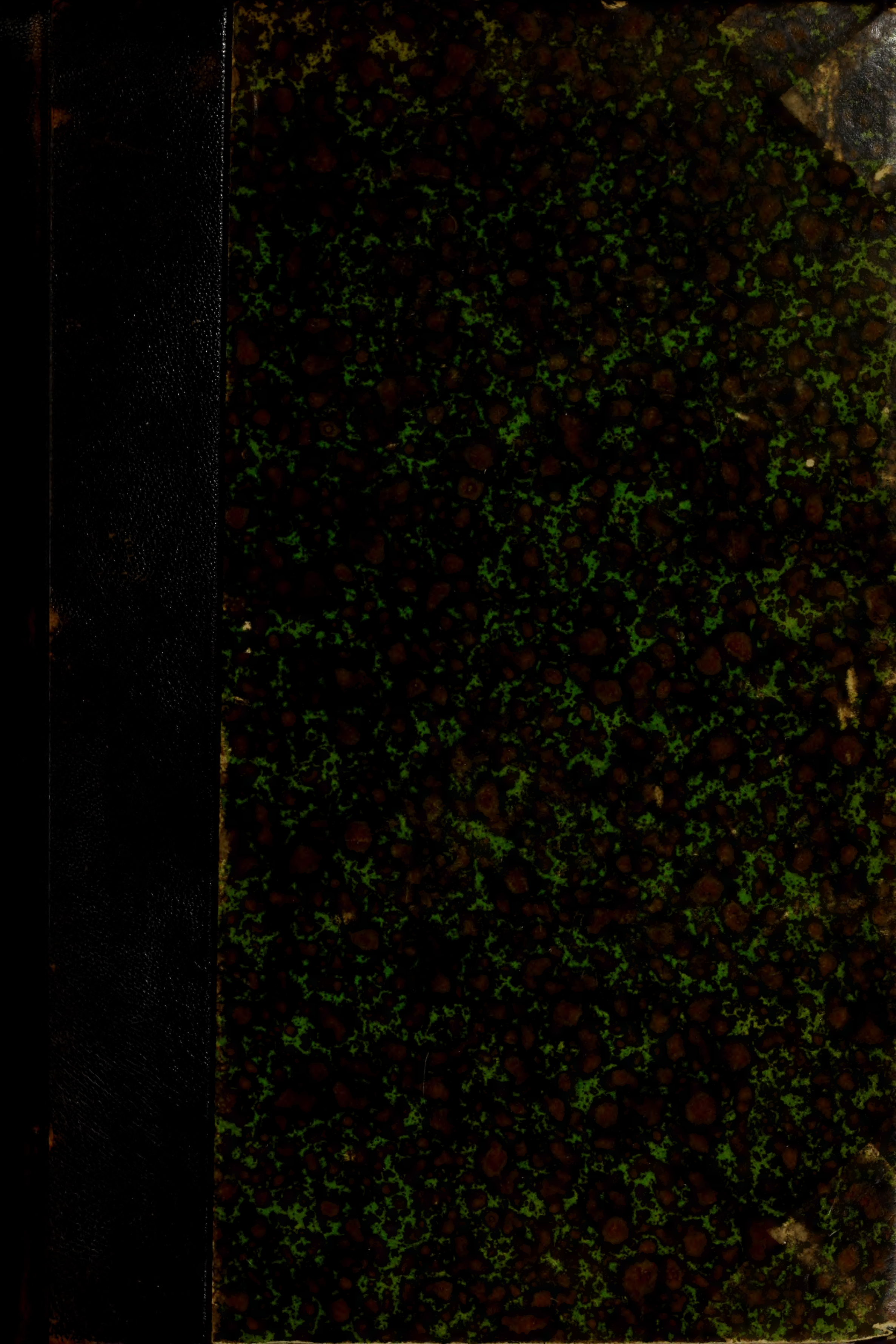
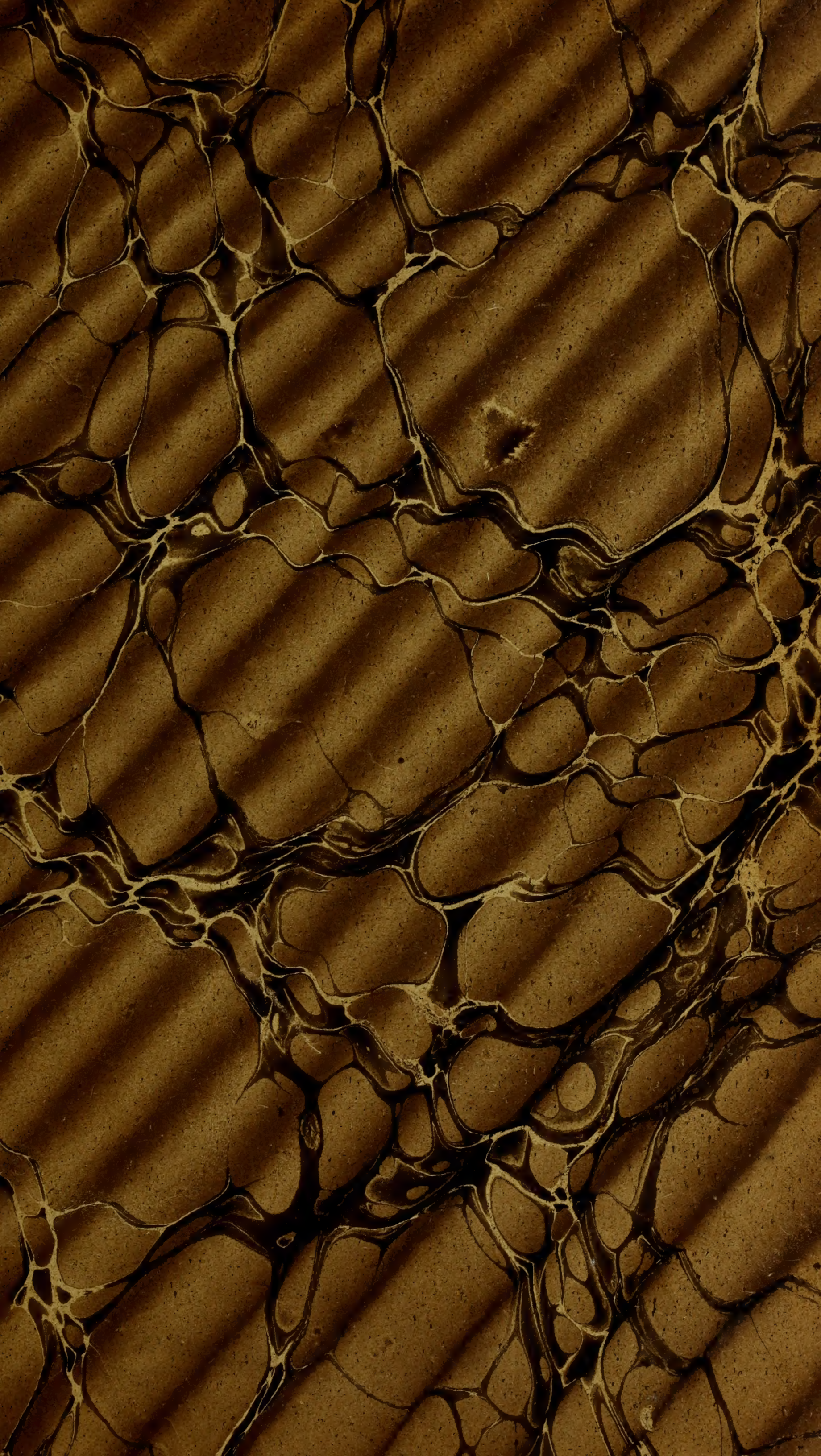






HISTOIRE

DE

LA GRAVURE

DANS

L'ÉCOLE DE RUBENS

Extrait des *Mémoires* in-4° de l'Académie royale de Belgique.

Bruxelles. — Imp. F. Hayez.

HISTOIRE

DE

LA GRAVURE

DANS

L'ÉCOLE DE RUBENS

PAR

HENRI HYMANS,

CONSERVATEUR DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE,
PROFESSEUR A L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS D'ANVERS.

Ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique.

CINQ FAC-SIMILE HÉLIOGRAPHIQUES.



BRUXELLES,
CHEZ FR. J. OLIVIER, LIBRAIRE
11, *Rue des Paroissiens.*

1879





Excellentissimus Dns D. PETRVS PAVLVS RVBENIVS pictorum Apelles,
decus huius sæculi, Orbis miraculum. Aulam Hispanicam, Gallicam, Anglicam,
Belgicam penicillo suo illustrauit. Quem gladio donauit Philippus Quartus
Hispaniarum et statuit sibi a Secretis in sanctiore suo Consilio Bruxellensi.
ac iam ad Regem Angliæ Legatum extraordinarium misit.

Fecit D.V. studiosissimus Guilelmus Panneels. 1630.

IMP. J. BOUWENS, BRUXELLES

INTRODUCTION.

—

La période d'un demi-siècle à peine que ce travail embrasse est pour l'art flamand une époque de singulière splendeur. L'intervention de Rubens ne transforme pas seulement la peinture ; il appartenait à ce génie souverain d'étendre son empire sur le domaine entier des arts plastiques, de donner à l'architecture, comme à la statuaire, une physionomie nouvelle, d'ouvrir par leur combinaison des voies inexplorées à l'art décoratif, de faire concourir, enfin, la gravure elle-même — transformée et agrandie — au gigantesque ensemble de ses conceptions.

Bien que, en réalité, les graveurs associés à Rubens aient traduit son style avec assez d'originalité et de puissance pour constituer à eux seuls la plus brillante des écoles, nous ne nous sommes point cru autorisé à faire de l'examen de l'œuvre de ces maîtres, un simple inventaire des perfections plus ou moins hautes de leurs procédés. Notre sujet même nous appelait à rechercher par l'effet de quelles circonstances, par le concours de quelles initiatives, de quelle succession d'efforts, un art illustré déjà par des maîtres de premier ordre en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas même, devait arriver sous Rubens à ce que l'on peut envisager comme son épanouissement.

Les matériaux essentiels d'une semblable recherche devaient être les planches elles-mêmes. Comme le dit un illustre archéologue[1] : « En matière d'art, les œuvres portent écrites des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire. » Nos estampes allaient, du reste, nous

[1] Beulé.

fournir par leurs dédicaces, leurs priviléges, leurs millésimes fréquents, un ensemble de preuves que d'autres sources pouvaient renforcer, mais non remplacer.

Nous sommes arrivé ainsi à élucider des points d'une incontestable importance, mais c'est vainement — nous l'avouons à regret — que nous avons cherché à dégager la carrière de quelques maîtres de l'obscurité qui l'environne, à trouver un fil conducteur dans ce dédale de faits, nullement concordants, qui se rattachent à la production de certaines œuvres.

Il se trouve, malheureusement, que si en plusieurs endroits de sa volumineuse correspondance, Rubens déclare ouvertement qu'il se fait aider, le nom de ses collaborateurs est généralement passé sous silence. De plus, comme le maître avait été affranchi de toute sujétion aux règlements de la gilde anversoise de Saint-Luc [1], les registres si précieux de la célèbre corporation sont d'un

[1] Gachard : *Particularités et documents inédits sur Rubens ; Trésor national,* t. Ier (1842), p. 160.

très-minime secours à qui veut entreprendre de reconstituer l'école du glorieux artiste [1].

En parcourant l'œuvre gravé de Rubens on acquiert pourtant la conviction que presque tous les interprètes de ses toiles ne sont pas ses élèves proprement dits; que presque tous avaient achevé chez d'autres maîtres leurs années d'apprentissage avant d'être admis à travailler sous sa direction. En d'autres termes, Rubens n'eut jamais un atelier de graveurs; bien plus, la succession chronologique des planches gravées d'après ses œuvres démontre qu'il eut rarement à ses gages plus d'un graveur à la fois.

Si vaste que soit l'œuvre gravé du maître, il n'en est pas moins évident que sa préoccupation dominante était moins d'obtenir des planches nombreuses que des travaux approfondis, parfaitement étudiés, souvent repris et modifiés d'après

[1] Ces registres ont été publiés et annotés par MM. Ph. Rombouts et Th. Van Lerius sous le titre : *Les Liggeren et autres archives de la gilde anversoise de Saint-Luc.* Anvers, s. d., 2 vol. in-8°.

ses indications. La circonstance n'est pas seulement établie par de nombreuses épreuves retouchées de sa main, mais attestée par le maître lui-même dans plus d'une de ses lettres.

Pour la plupart des estampes importantes, les frais d'exécution étaient à la charge de Rubens; ceci encore est prouvé par des documents authentiques. Enfin, pour démontrer que Rubens, en général, était lui-même l'éditeur de ses planches, il nous suffira de rappeler qu'aussi bien en France qu'en Hollande et dans les limites de la monarchie espagnole, c'était à lui-même qu'avaient été octroyés les priviléges destinés à protéger ses œuvres contre les entreprises des copistes.

Nous avons pu réunir à ce sujet des indications précises ainsi que quelques pièces concernant le procès du maître devant les tribunaux français, en revendication de ses droits de propriété sur les estampes gravées d'après ses toiles.

Le rapprochement de ces divers matériaux nous permet d'établir qu'à aucune époque Rubens ne fut poursuivi en France, comme on l'a affirmé,

pour vente réputée illicite de ses estampes, sur le territoire français.

En ce qui concerne plus spécialement l'œuvre des différents graveurs, nous avons voulu déterminer pour chacun d'eux la nature de ses relations avec Rubens et l'ordre de publication de ses planches.

Ce classement révèle chez le peintre une période de tâtonnements assez longue, avant l'apparition de la série régulière de ses estampes et, pendant la période préliminaire dont il s'agit, on voit se produire dans le voisinage immédiat de Rubens des maîtres à peine considérés, jusqu'à ce jour, dans cette collaboration glorieuse.

En revanche, d'autres graveurs, le plus jeune des Bolswert, par exemple, que tous les auteurs désignent comme l'élève et l'ami, en même temps que le collaborateur le plus assidu de Rubens, se rattachent à sa personne par des liens beaucoup moins intimes.

Pour Lucas Vorsterman, nous avons pu, mieux qu'on ne l'a fait avant nous, le suivre dans sa longue carrière, préciser la date de sa naissance,

opérer dans son œuvre un premier classement. Le rôle de ce graveur éminent grandit encore par sa qualité d'initiateur de plusieurs maîtres dont le burin fournit à Rubens des planches importantes.

Nous suivons, ensuite, l'École anversoise jusqu'à sa dispersion finale.

Passant enfin aux éditeurs dont le nom apparaît le plus souvent au bas des planches de l'œuvre de Rubens : les Van den Enden, les Hendrickx, les Lauwers, les Meyssens, nous voyons l'importance de leur rôle — pour le premier du moins — se restreindre assez sensiblement, par l'intervention personnelle du maître dans la publication de ses estampes.

S'il nous a été possible d'enregistrer, pour ce qui concerne ces marchands, un certain nombre de faits nouveaux, ou tout au moins inaperçus, nous avons le regret de devoir laisser sans solution des points d'une importance considérable pour l'étude de la carrière de quelques graveurs.

Toutes nos recherches n'arrivent pas à préciser le rôle de Martin Van den Enden comme éditeur

d'un si grand nombre de planches d'après Rubens — planches qui furent publiées du vivant du peintre et dans sa propre ville — sans être jamais revêtues de ses priviléges.

Des recherches nouvelles viendront sans doute combler ces lacunes. Nous nous considérerions comme amplement payé de nos efforts si, par ses imperfections mêmes, notre travail contribuait à les stimuler.

CHAPITRE PREMIER.

L'École flamande de gravure avant Rubens. — Ses tendances. — Les Flamands en Italie. — Corneille Cort. — L'imagerie anversoise. — Philippe Galle. — Henri Goltzius. — Influence de l'école hollandaise.

L'apparition soudaine des travaux brillants de l'École de gravure établie à Anvers au XVIIe siècle et plus spécialement adonnée à la traduction des œuvres de Rubens, l'absence de tout lien évident entre les maîtres qui la composent et leurs prédécesseurs immédiats, par-dessus tout, l'excellente interprétation des modèles fournis par le grand coloriste, ne permettent point de douter que dans l'ensemble cette école ne soit une création de son génie. C'est à l'intervention personnelle du chef de l'École flamande que doit être attribuée la perfection atteinte, dans leurs travaux, par les maîtres groupés à ses côtés.

Souscrirons-nous, cependant, sans réserve à ce jugement de l'auteur des *Merveilles de la Gravure* que « la Flandre n'a possédé une école de gravure que le jour où Rubens vint imposer son génie à ceux qui maniaient le burin[1] ? » Croirons-nous que l'école de Rubens est à ce point indépendante des transformations et des progrès, introduits, dès le XVI[e] siècle, dans l'art de graver par les Flamands, qu'un facteur de cette importance puisse être négligé dans l'étude des manifestations postérieures de l'école? Non, sans doute, et nous le pourrions d'autant moins que, Rubens, pendant une période assez longue de sa carrière, a pour interprètes des maîtres formés en dehors de son action et dont les œuvres ne sont pas toujours dénuées de valeur.

Assurément, les planches magistrales signées Vorsterman, Pontius ou Bolswert, vont laisser loin derrière elles, autant par l'adroite et sage conduite du burin que par la conception de l'effet, les travaux antérieurs. On est amené, cependant, à constater dans l'ensemble des travaux de l'École des Pays-Bas, et dès le milieu du XVI[e] siècle, une

[1] Georges Duplessis : *Les Merveilles de la Gravure.* Paris, 1869, p. 144.

combinaison générale de procédés et d'effets dont les interprètes de Rubens devaient grandement bénéficier.

Si l'École flamande n'a pas, à côté de ses maîtres de la Renaissance, des graveurs qu'elle puisse mettre en rang avec des peintres admirables, son rôle deviendra, au contraire, d'une haute importance le jour où la tâche du graveur se restreindra à l'interprétation des travaux d'autrui.

Entrée la première dans cette voie, l'Italie ne tarda pas à trouver dans la Flandre une rivale et l'on vit le burin flamand interpréter plus d'une fois, avec succès, des œuvres écloses sur le sol italien.

Lorsque Lambert Lombard fondait à Liége l'école d'où devaient naître les principaux peintres d'alors, une voie que nous n'hésitons pas à qualifier de nationale, s'ouvrait aussi pour la gravure flamande. Van Mander décernait à Lambert Lombard le titre de père de l'art du dessin et de la peinture dans les Pays-Bas [1].

A côté même du chef de l'école apparaît bientôt un graveur d'une rare originalité, son parent et

[1] *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche schilders*, door Carel Van Mander. Alckmaer, 1604, blz. 220.

peut-être son élève : Lambert Suavius (de Zwaaf, Soetman, Ledoux) dont le burin inaugure un progrès, comparable, sans aucune exagération, à celui que le peintre inaugurait par son pinceau.

De grands éloges sont attribués à Suavius par Vasari. Il le qualifie « d'excellent graveur, dont le burin approche de la perfection et auquel il ne manque que d'être meilleur dessinateur pour obtenir des résultats merveilleux [1]. »

De nos jours, M. Passavant a confirmé ce jugement favorable. Il signale dans les œuvres de Suavius un caractère grandiose qui les rapproche de l'antique [2].

Cette admiration n'est pas excessive et l'école de Mantoue qui était alors en Italie la plus en vogue, ne l'emportait pas en perfection sur les œuvres d'un tel maître. On se demande, même, s'il n'y eut aucune relation entre les Scultori et ce Lambert Suavius qui fit en Italie un long séjour et y laissa plusieurs planches d'après Raphaël, et si la vigueur de J.-B. Mantuano, que Mariette voulait expliquer par l'intervention de Georges Pencz,

[1] G. Vasari : *Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes.* Traduction Leclanché. Paris, 1842, VIII, p. 98.

[2] F.-D. Passavant : *Le Peintre graveur,* III, p. 110.

ne s'expliquerait pas plus naturellement par ce rapprochement[1]. Nous ne prétendons pas trancher la question, mais si l'on considère dans l'œuvre de Georges Ghisi des planches telles que la *Calomnie d'Apelles,* postérieure de vingt ans à certaines estampes de Suavius, il n'est guère possible de se dissimuler que les principes flamands avaient fait, déjà, en Italie, un chemin considérable.

Tracées d'une main moins légère, mais d'un burin plus sérieux que les planches des Bonasone, des Caraglio et de tant d'autres coryphées de l'école de Marc-Antoine, les œuvres de Suavius méritent d'être rangées parmi les meilleures tentatives anciennes d'interprétation des peintures par le burin. Lambert Suavius arrive par un travail extraordinairement précisé à l'effet et à la manière de Lambert Lombard et plus d'un auteur attribue ses planches au maître lui-même.

Si, d'autre part, nous rappelons le portrait du cardinal Granvelle daté de 1566, les médaillons de Melchior Schetz et d'Anne van Stralen, le portrait d'Ursule Lopez, œuvres originales de Suavius, nous pensons avoir pleinement justifié notre appréciation favorable du talent de ce graveur.

[1] *Abecedario,* etc., P.-J. Mariette, publié par MM. de Chennevières et de Montaiglon. Paris, 1853, II, p. 303.

L'École flamande n'avait pas, au reste, que ce seul maître pour lui valoir une place honorable dans le domaine de la gravure. Les presses anversoises livraient chaque jour des œuvres d'un intérêt européen. Martin Heemskerk donnait les *Victoires de Charles-Quint,* en même temps que les compositions de Frans Floris, d'Antoine Blocklandt et de Pierre Breughel se répandaient. Ces planches étaient connues en Italie où tous leurs auteurs avaient séjourné. Vasari qui, certes, n'est point suspect de partialité pour les maîtres du Nord, trouve des éloges chaleureux pour Jérôme Cock d'Anvers, qu'il avait personnellement connu à Rome, étant au service du cardinal de Médicis[1], et nous n'avons pas besoin de rappeler l'influence que devait acquérir bientôt en Italie le système des Flamands, par l'intervention de Corneille Cort issu de l'École anversoise.

En constatant le fait, nous n'allons pas jusqu'à prétendre que la vogue de ces pratiques nouvelles se légitimât par un progrès absolu des procédés de la gravure. Assurément Marc-Antoine domine de haut ses continuateurs flamands, mais nous nous souvenons qu'un demi-siècle s'est écoulé depuis la

[1] Vasari : *op. cit.*, VIII, pp. 105-110.

mort de Raphaël; qu'en Italie même le sceptre de l'art est tenu par des successeurs déjà fort affaiblis de sa grande tradition, et que l'histoire, cependant, ne classe point parmi les maîtres sans valeur un Primatice, un Corrége, un Parmesan, si éloignés qu'ils restent de Michel-Ange, de Raphaël ou de Jules Romain, qu'ils prétendent continuer. Ne soyons pas plus sévères pour nos graveurs.

Corneille Cort, du reste, fut appelé à être le collaborateur du Titien, et l'étude des planches qu'il mit au jour, sous la direction de ce prince de la couleur, donne au rôle du Flamand sa juste signification.

Les Vénitiens — et leur action peut être comparée à celle de Rubens lui-même — les Vénitiens n'attendaient pas seulement des traducteurs de leurs œuvres ce charme suprême d'un burin correct que Marc-Antoine et son école avaient puisé dans le voisinage de Raphaël et du Francia. Leurs puissants moyens d'expression devaient être rendus par d'autres procédés. Par eux, comme pour eux, l'art du graveur rompait définitivement avec la tradition des orfévres et prenait rang parmi les arts décoratifs. Les grandes tailles de bois de Boldrini que l'on verra revivre en Flandre sous le crayon de Rubens, les camaïeux d'Ugo de Carpi,

devaient, non-seulement, vulgariser la conception des œuvres peintes, mais rappeler la science de l'effet si glorieusement introduite dans l'art par les grands coloristes vénitiens.

Le long cortége du *Triomphe du Christ* du Titien pouvait aspirer à prendre sa place à côté des œuvres peintes et cette gigantesque *Descente de croix*, gravée par Andréani, que l'on voit au Musée des Offices, cesse d'être une gravure dans son aspiration à lutter d'énergie avec les œuvres du pinceau.

S'étonnera-t-on que la tâche imposée au burin par un tel voisinage exigeât des procédés nouveaux? Cette tâche ne pouvait être réalisée que par une combinaison adroite du vigoureux travail flamand avec la correction traditionnelle des graveurs italiens. Aussi vit-on bientôt le burin, manié par la main habile de Corneille Cort, s'associer à son tour, au travail du pinceau, les tailles s'espacer, s'infléchir et s'entre-croiser, naître avec l'insertion des muscles pour en préciser les mouvements et suivre les plis ondoyants des draperies. Dans ses excès un tel procédé devait amener le triomphe des moyens mécaniques — décadence manifeste — ce qui n'empêche qu'appliqué avec discrétion, il n'eût en Corneille Cort un repré-

sentant de premier mérite : « savant avec Michel-
» Ange, contenu avec Raphaël, coloré avec Titien
» et Barocci, strapassé avec Zucchero, sage dans
» sa puissance et grand malgré sa froideur [1]. »

Si, parmi les continuateurs de Corneille Cort, qui finit sa carrière à Rome en 1578 seulement, il y eut des maîtres distingués comme Augustin Carrache, il y eut aussi par malheur des Raphaël Guidi et des F. Villamena qui ne servirent que trop fidèlement le maniérisme inauguré par le Parmesan dans la dernière partie de sa carrière et encore exagéré par le Josépin. Mais Titien lui-même n'eut-il pas pour élève un Christophe Schwartz dont les églises de Munich ont conservé les fulgurantes conceptions, et qui, malgré son mauvais goût, fut honoré du surnom de « Raphaël de l'Allemagne ? »

Si, de la fin du XVI[e] siècle, l'on considère la marche suivie par l'école italienne comme par l'École flamande de gravure depuis cinquante années, l'on ne manquera point de voir s'opérer entre les deux écoles un rapprochement qui est autant le fait de l'enthousiasme inspiré aux Fla-

[1] Renouvier : *Des types et des manières des maîtres graveurs.* Montpellier, 1854, III, p. 14.

mands par le style et la manière des Italiens que celui d'une prépondérance grandissante des maîtres néerlandais en Italie même. Corneille Cort, et Augustin Carrache après lui, forment des élèves appelés à devenir en tous lieux les apôtres des procédés mis en honneur par le premier ; le Brugeois Stradan, fixé à Florence, l'Anversois Calvaert, fixé à Bologne, exercent une action non moins directe sur un art qu'ils ne pratiquent pas, à la vérité, mais qui trouve dans les compositions du premier, surtout, une direction constante. Sans parler de l'école des Sadeler et des Galle, qui traduisit avec tant de fidélité la manière de Stradan, ce fut encore à lui que Tempesta et indirectement Callot durent leur enseignement.

Toutefois, dans le mouvement d'unification qui s'opère, chaque école apporte une part égale de qualités propres. Conservant à travers les surcharges d'une grandeur mal comprise des qualités de style, l'Italie s'inspire encore de maîtres éminents dans la distribution des ensembles et la noblesse des types. Aux Flamands appartiendra le triomphe des difficultés pratiques et la dextérité de main des hommes du Nord, enviée jadis à Dürer par Marc-Antoine lui-même. Malheureusement de part et d'autre l'idéal s'est altéré et les vastes

planches des graveurs flamands ne réussiront souvent à faire pardonner la pauvreté du fond qu'en faveur de la brillante et facile conduite du burin. Peu importe à ces praticiens de passer de Salviati, de Baroche ou de Zucchero à Judocus de Winghe, Pierre de Witte ou Barthélemy Spranger. L'œuvre, en réalité, n'est plus qu'un prétexte à l'étalage d'une virtuosité à peine contenue par la majesté d'un Titien ou d'un Tintoret.

L'Italie, l'Allemagne et la Flandre ne demandent point aux graveurs un même ordre de productions. Le goût de ces vastes ensembles allégoriques et religieux dont les princes de Toscane et de Bavière ornent les églises ou les palais ne règne point encore aux Pays-Bas. A peine le voit-on, aux jours des réceptions solennelles dont la Flandre a la spécialité, se traduire dans des constructions éphémères pour s'allier à l'ordonnance architecturale de ces arcs de triomphe de bois et de toile où, mieux que partout ailleurs, la Renaissance trouve à se produire dans les Pays-Bas. Lorsque le burin conserve le souvenir de ces conceptions il n'est plus qu'au service d'un texte descriptif.

Les Pays-Bas unis à l'Espagne s'appliquent avec plus de zèle à l'imagerie pieuse et voient leurs œuvres artistiques accueillies avec faveur jusque

dans les provinces les plus reculées de l'Empire. Les conditions de succès reposent, dans une large mesure, sur la conformité des vues et des tendances. L'Espagne, l'Amérique espagnole même, faisaient un large emploi d'images religieuses et de pieux emblèmes qui avaient dans les Pays-Bas leur siége exclusif de production. L'activité des ateliers d'Anvers dut être prodigieuse à la fin du XVIe siècle, car il était rare que les planches parussent isolées. C'était par cahiers que les éditeurs les livraient à la foule, et les compositions d'un petit nombre d'artistes semblaient jouir d'une vogue exclusive.

« Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, » dit M. Alvin [1], « la fabrication des images de piété a été pour la » Belgique l'objet d'une industrie considérable dont » la ville d'Anvers était le siége. C'est dans cette » pépinière que se sont développés les plus habiles » graveurs qui furent les initiateurs du reste de » l'Europe. »

Les sujets religieux émanaient le plus ordinairement du crayon de Martin de Vos, tandis que Stradan envoyait de Florence ses séries intéres-

[1] *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Wiericx.* Bruxelles, 1866, p. XXII.

santes, les *Nova reperta, Vermis sericus,* ses chasses, ses pêches et ses combats, dans lesquels il eut en Italie même un interprète, Antonio Tempesta, dont les allures flamandes sont si remarquables.

Les graveurs étaient nombreux : les frères Wiericx, les Galle, les Collaert, les Sadeler, J.-B. Barbé, Egbert van Panderen, Jacques de Bye, et d'autres plus obscurs.

« Il est vivement à regretter, » dit encore M. Alvin [1], « que l'usage de graver les tableaux » ne fût pas plus général à la fin du XVI[e] siècle. » C'est presque toujours sur des dessins et sou- » vent d'après leur propre imagination que les » graveurs travaillaient à cette époque. Ils se bor- » naient parfois à traduire la pensée d'autrui, de » quelque savant docteur en théologie.

» S'ils se sont montrés très-féconds, ajoute » l'auteur, leur fécondité devient déplorable lors- » qu'ils subissent l'influence de quelque mécène » ecclésiastique. Ils exploitent la veine du mysti- » cisme et cultivent cette fleur exotique et bizarre » qui s'épanouit à l'ombre des cloîtres espagnols. » C'est dans leurs œuvres qu'on peut surtout

[1] *Op. cit.*, XX.

» étudier l'influence des idées de piété étroite que
» les archiducs Albert et Isabelle avaient impor-
» tées de l'Escurial en Flandre. Le sacré et le
» profane se mêlent et se confondent dans ces
» inventions soi-disant religieuses; l'idéal céleste
» s'y revêt des formes charnelles et les jouis-
» sances du Paradis y sont trop sensuelles. »

Mais, laissant à part le fond de cette imagerie d'un caractère spécial, on ne peut contester que les graveurs n'y épuisent les ressources du procédé, et la part d'initiative que leur abandonnent les dessinateurs est merveilleusement employée. On trouve de tout dans ces planches. Le paysage à peine indiqué en quelques traits de plume par l'inventeur y est traité avec un talent extrême, et les effets, souvent appliqués à coups de pinceau, sont rendus par le burin avec une fidélité qui provoque l'étonnement.

La science du dessin est, d'ailleurs, poussée très-loin. Si la forme est banale, impersonnelle, il serait injuste de la dire incorrecte. Les types qui fatiguent par leur monotone répétition sont d'une pureté incontestable. Si, enfin, l'on décompose le procédé de toutes ces petites scènes, l'on s'étonne à bon droit de la conscience, de l'inflexible bonne foi, faut-il dire, de ces praticiens. Rare-

ment ils ont recours à l'eau-forte pour abréger leur travail; le modelé ne s'obtient jamais par l'usage de la pointe. Ils creusent le cuivre avec la placidité d'un bon bœuf de labour traçant son régulier sillon : profondément, largement. La taille naît, s'épanouit et s'achève comme il sied aux nécessités d'un long tirage et il est rare de trouver des planches absolument usées.

Que l'on ne s'étonne donc point de la faveur obtenue par de tels maîtres auprès des éditeurs anversois. Le nombre même de leurs planches nous dit ce qu'elle fut auprès du public.

Philippe Galle était le chef de cette industrieuse école. Né à Harlem, il se flattait de quelque noblesse, descendant, paraît-il, d'une famille anciennement alliée aux Van Vaernewyck, et portait d'azur à six croissants remontants d'or [1]. Philippe Galle, qui naquit en 1537, fut élève de D.-V. Coornhert, le graveur ordinaire de Martin Heemskerk, d'après lequel, à son tour, il grava de nombreuses planches. Il avait été admis à la bourgeoisie, à Anvers, en 1571, le 20 juillet.

[1] De Stein d'Altenstein : *Annuaire de la noblesse de Belgique,* VII, p. 241.

Galle était à cette époque un maître fait et on le trouve inscrit comme tel à la gilde de Saint-Luc. Ses attaches avec l'École anversoise de la fin du XVIe siècle sont extraordinairement nombreuses. Père de Théodore et de Corneille Galle, il est le grand-père de Jean et du second Corneille. Pour gendres, il eut Adrien Collaert et Charles de Mallery; pour belle-fille, Catherine Moerentorf (Moretus), mariée à son fils Théodore; pour élèves il compta, indépendamment de ses fils et, sans doute, aussi de ses gendres, Jean-Baptiste Barbé, et l'on dit même Henri Goltzius que, dans une note de son catalogue [1], Van Hulthem fait son maître, oubliant que Galle était de vingt ans l'aîné. De même Mariette [2] et Renouvier [3], en faisant à Ph. Galle l'honneur d'avoir guidé la main de Goltzius, perdent de vue que celui-ci n'avait que douze ans à l'époque où son maître serait allé s'établir à Anvers. Van Mander [4], du

[1] *Bibliotheca Hulthemiana*, ou catalogue méthodique de la riche collection de livres et de manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem. Gand, 1836, t. II, p. 158, n° 9099.

[2] *Abecedario*, II, p. 314.

[3] *Des types et des manières des maîtres graveurs*, XVIe et XVIIe siècles, 3me partie, p. 2.

[4] *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche schilders.* Alkmaer, 1604, p. 282.

reste, affirme les relations de Goltzius avec Coornhert, qui lui donna certainement ses premières leçons. Quoi qu'il en soit, Goltzius grava en 1582 un admirable portrait de Ph. Galle, et il serait permis de voir le souvenir reconnaissant que l'élève gardait au maître par ces vers du poëme inscrit sous l'image :

Beata Gallione Goltzii manus
Beata Gallionis ora Goltzio.

A l'époque où Goltzius gravait cette œuvre capitale, il n'en était pas encore venu à chercher le succès dans les tours de force que ses élèves lui empruntèrent avec tant d'empressement, et il est incontestable que dans ses planches les moins désordonnées son burin se rapproche de celui de l'école créée par Philippe Galle plus que d'aucun autre.

Goltzius fut le fréquent collaborateur de Philippe Galle. Plusieurs des planches des *Acta Apostolorum*, d'après Martin Heemskerk, cinq des huit planches illustrant la vie de Jean de Médicis, d'après Stradan [1] (B. 285-289), quatre

[1] C'est à Jean de Médicis que Ph. Galle dédie son recueil *Florilegium*.

des planches des *Equile*, d'après le même maître (B. 290-293), nous les montrent concourant aux mêmes travaux.

P. Galle fut aussi l'éditeur de plusieurs planches de son compatriote. Ce fut lui qui publia la suite des *Vertus et des péchés capitaux* (B. 77-92), l'*Histoire de Lucrèce* (B. 104-107), et plusieurs autres estampes. Goltzius grava encore pour lui le portrait d'Ortelius (B. 180) et le portrait de Mercator, daté de 1574, planche anonyme que Bartsch (nº 176) a pu assigner à Goltzius, bien qu'il eût à peine seize ans, se retrouve déjà, copié en contre-partie, dans les *Imagines virorum doctorum*, de Ph. Galle.

Bien que nous sachions par Van Mander que, fort jeune encore, Goltzius travailla pour Galle étant fixé à Harlem, nous ne repoussons pas absolument l'idée d'un séjour du maître à Anvers même. Ses relations suivies avec Philippe Galle, le portrait de ce chalcographe joint à l'effigie si parfaite qu'il donna de Plantin plaideraient assez éloquemment en faveur de l'hypothèse. Il convient toutefois de ne s'aventurer qu'avec prudence dans cette voie. Non-seulement Philippe Galle a pu poser devant Goltzius en Hollande même, mais encore, le portrait de Plantin qui semble créé pour servir

de pendant au sien n'a pas nécessairement réclamé la présence du graveur à Anvers, l'architypographe du roi d'Espagne ayant pris séjour à Leyde à dater de 1582 [1].

Quoi qu'il en soit, l'école qui naquit des enseignements de Philippe Galle ne devait point échapper par la suite à l'influence de Goltzius. Non, sans doute, que d'une manière générale les Anversois en vinrent jamais à se permettre les audacieux effets de burin inaugurés par le chef de l'école hollandaise, mais Corneille Galle, le plus jeune des fils de Philippe, et même J.-B. Barbé nous montrent fréquemment des planches traitées d'un burin plus libre et plus coloré que ne le sont les œuvres de leurs condisciples. Le souvenir de Goltzius y est nettement visible et comment s'en étonner si l'on songe que le maître avait de bonne heure acquis un renom européen [2]? Des graveurs anversois voulurent même se former directement à son école.

[1] Max Rooses : *Plantin et l'imprimerie plantinienne* (trad. Mertens). Gand 1878, page 63.

[2] Au mois d'octobre 1616, sir Dudley Carleton, l'ambassadeur anglais à La Haye, annonçait sa fin prochaine à J. Chamberlain. « Goltzius vit encore, écrivait-il, mais il ne passera pas l'hiver, » ce qui se réalisa du reste. Sainsbury : *Original unpublished Papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, London 1859, p. 13.

Tel fut Jacques de Gheyn (1565-1616), qui travailla plusieurs années à ses côtés et produisit, d'après ses dessins, la suite si connue des officiers et soldats hollandais (B. 1-12); tel fut encore Pierre de Jode le vieux (1570-1634), qui eut à son tour à Anvers un atelier dont l'influence fut considérable sur l'école qui devait s'illustrer sous la direction de Rubens et dans laquelle son fils tint une digne place.

Plus tard, l'école hollandaise viendra prêter à Rubens le concours de ses larges procédés. Elle le fera souvent avec un bonheur incontestable et l'aîné des Bolswert appliquera sans transformation essentielle, à la traduction des œuvres du maître, des principes puisés au contact de Bloemaert.

On n'avait point appris en Flandre à envisager la gravure comme un art fondé sur des principes d'effet analogues à ceux que poursuit la peinture elle-même. Il semblait que le graveur pour adroit et correct qu'il fût, s'associait à l'inventeur de toute œuvre exclusivement par l'exercice d'un métier qui multipliait des travaux spécialement créés dans un but de diffusion. Ce n'était, évidemment, ni sans effort ni sans mérite qu'il atteignait le degré de précision qui se révèle dans les produits nombreux de l'école anversoise. Comment

méconnaître, cependant, qu'aux mains des graveurs que l'on voit associés à Goltzius et Bloemaert, le burin, dans ses écarts même, demeure l'auxiliaire intelligent et singulièrement expressif du pinceau.

Sans doute, Rubens était en droit d'avoir pour auxiliaires des interprètes plus discrets que les collaborateurs immédiats de Goltzius ; il n'en dut pas moins obtenir de bonne heure par les tentatives — peut-être fortuites — de Matham, de Swanenburg, de Jean Muller, la démonstration de l'incapacité des graveurs de vieille souche anversoise à le seconder dignement.

Si l'on fait la juste part des défauts et des qualités, le procédé de l'école de Harlem se signale encore par une flexibilité de burin et une conception des ensembles qui relègue à l'arrière-plan les travaux anversois.

L'étude des graveurs de Rubens met en lumière la rencontre des principes de deux écoles voisines et pourtant si distinctes. Il n'est point douteux qu'en répudiant les formules vieillies, le grand peintre se rapprochait par degrés du style des maîtres hollandais et y trouvait le point de départ de l'impulsion qu'il donne à la gravure et qui porte le procédé bien au delà des prévisions les plus audacieuses.

Ce ne sera sans doute ni l'œuvre d'un jour ni l'effet d'une première tentative. Les maîtres de vieille race avaient creusé trop profondément leur ornière pour suivre l'impulsion nouvelle donnée par un homme de génie. L'école transformée ne sera ni leur œuvre ni leur domaine. Toutefois, en aucun temps, il n'y eut oubli total des principes rigides qui caractérisent les travaux de l'atelier de Philippe Galle. Nous ne suivrons point jusqu'à ses dernières traces le vieil esprit d'école. Il importe de constater, cependant, qu'à travers l'ensemble des œuvres brillantes créées sous l'inspiration de Rubens, il se fera jour à plus d'une reprise et viendra concilier les exigences de l'effet avec celles du procédé.

Telle est, en résumé, l'origine de la puissante école que nous allons étudier dans ces pages.

CHAPITRE II.

Premiers rapports de Rubens avec les graveurs. — Ses planches pour l'imprimerie plantinienne. — *Philippi Rubenii Electorum libri II* (1608). — *Vie de saint Ignace de Loyola* (Rome 1609). — *Sainte Famille,* gravée en Italie par J.-B. Barbé. — Le livre du P. d'Aiguillon sur l'optique (1613). — C. Galle, la grande *Judith.* — L'*Ecce Homo.* — Théodore Galle, le *Missel* de 1613. — Le *Bréviaire* de 1614. — Le *Sénèque* de 1614.

Les premiers graveurs que l'on trouve associés à l'œuvre de Rubens appartiennent à l'atelier de Philippe Galle. Le vieux maître lui-même n'a laissé aucun travail de l'espèce, mais ses fils, son gendre et son élève Barbé ont reproduit des dessins du grand peintre très-tôt après son retour à Anvers. Certaines planches même ont dû être gravées d'après des modèles envoyés d'Italie.

A part l'intérêt irrésistible qui s'attache à la moindre œuvre du glorieux chef de l'école anversoise, les planches dont il s'agit n'ont pour les signaler à l'attention de l'iconophile aucune qualité marquante. Elles se confondent avec la généralité des travaux que les presses anversoises livrèrent au public pendant une bonne partie du XVIIe siècle, autant par le faire que par la conception générale de l'effet. Il semble même qu'une certaine contrainte s'ajoute à la froideur ordinaire du burin de Corneille Galle dans ces premières interprétations de Rubens. Il a aussi, chose singulière, plus de rondeur et d'abandon avec De Vos et Stradan. C'est d'une pointe glaciale qu'il grave les illustrations du livre de Philippe Rubens : *Electorum, libri II* (Antv., 1608), illustrations attribuées avec toute vraisemblance au frère du savant.

Rien de plus naturel, en somme, que cette collaboration. L'étude des antiquités romaines ne passionnait pas moins Rubens que son frère, et le travail, qui sans doute avait été écrit sous ses yeux [1], sollicitait le concours de certaines démon-

[1] Philippe et Pierre-Paul Rubens étaient encore à Rome au mois d'août 1606, comme le prouve une procuration qu'ils

strations graphiques qui devaient naturellement émaner de lui. Le privilége obtenu à la date du 15 novembre 1607 range les dessins parmi les travaux exécutés par le peintre avant son retour au pays.

Les planches au nombre de six apparaissent aux pages 21, 33, 67, 73, 74 et 87. Elles ont exclusivement pour objet des antiquités romaines : statues, bas-reliefs et médailles. Les quatre grandes planches (pp. 21, 33, 67 et 74) portent seules le nom de Corneille Galle. Les deux autres sont d'un moindre intérêt et insérées dans le texte.

A la page 21 : *Iconismus statuæ togatæ,* nous voyons le Titus du Musée de Latran représenté sous trois aspects; à la page 33 : *Iconismus circensium et missionis mappæ* le dessinateur représente un char lancé au galop tandis que le consul élève la *mappa,* d'après un bas-relief trouvé près de la porte nomentane. La page 67 : *Iconismus duplicis statuæ togatæ* montre Pallas assise et la Flore Farnèse actuellement à Naples, la main gauche restaurée. Page 73 : tête vue de profil,

passèrent à cette époque en faveur de leur mère devant le notaire de Wyse à Rome. P. Genard : *P.-P. Rubens, aanteekeningen over den grooten meester,* etc. Antw., 1877, p. 366.

coiffée de l'*apex*. Page 74 : *Iconismus apicis in lapide clivi capitolini*, casque et divers objets servant au sacrifice, bas-relief de l'entablement du temple de la Concorde à Rome. Enfin page 87 (dans le texte) médaille de Faustine, face et revers.

Le livre où sont insérées ces planches fut publié à Anvers en 1608 par Jean Moretus. On ne peut nier que Corneille Galle ne fasse preuve de beaucoup de conscience dans la part de travail qui lui incombe. Rubens, de son côté, s'est peut-être préoccupé de l'effet un peu plus que ne le comportaient des travaux de l'espèce, mais, à coup sûr, il se montre dessinateur patient autant que correct, et le travail dut lui paraître attrayant pour mériter de sa part autant d'application.

Le Catalogue Basan[1] nous apprend « qu'il parut
» à Rome en 1609 une *vie de St Ignace* consis-
» tant en 78 (lisez 79) estampes précédées d'un
» frontispice, où sont représentés les principaux
» Jésuites, et d'un titre : *Vita beati P. Ignatii*
» *Loyolæ, Societatis Jesu fundatoris. Romæ, 1609.*

[1] F. Basan : *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens.* Paris, 1767, p. 206, n° 8.

» Ces estampes ont 5 p. 4 l. (145 millim.) de
» haut, en comptant l'espace pour l'explication du
» sujet, et 3 p. 6 l. (95 millim.) de large. Les
» pièces numérotées 13, 43, 46, 49, 50, 55, 56,
» 64, 67, 69, 73, 74, 77, ainsi qu'une dernière
» qui n'est point numérotée, qui est de la plus
» grande rareté et qui représente les cérémonies
» de la canonisation de St Ignace, sont gravées
» d'après les dessins que Rubens a faits lui-même
» étant à Rome. M. Mariette possédait un exem-
» plaire de la suite entière des estampes, épreuves
» de graveur, lequel était apostillé de la main de
» Rubens et chargé d'une infinité de corrections
» que ce peintre avait faites lui-même et qui ont
» été suivies. Quoique l'on ne voie à aucune des
» planches le nom du graveur, il n'est pas moins
» certain que c'est Corn. Galle le père. »

Le recueil dont il est question dans cette note passa des mains de Mariette au cabinet de Paris, où il figure dans l'œuvre de Rubens. Bien que publié à Rome et absolument anonyme, il a tous les caractères d'une œuvre flamande, non-seulement par le style de la gravure, mais par de certaines physionomies. Néanmoins le fait de l'attribuer à Rubens, en tout ou en partie, comme crut pouvoir le faire Mariette, est bien hasardeux.

Sur quoi repose, en effet, l'assertion du savant iconophile? Il possédait trois dessins de la suite, les n°s 64, 67 et 69. Ces compositions ont certainement plus d'ampleur que la majorité des autres, mais c'est là à peine une présomption de preuve. On pourrait signaler des compositions d'un caractère tout semblable insérées dans le recueil de la *Vie de saint Norbert* du R. P. Van der Sterre, qui vit le jour à Anvers en 1622 et que Théodore Galle édita.

Stradan, il importe de s'en souvenir, avait acquis en Italie une vogue considérable, et plus d'une planche du petit recueil rappelle sa manière et celle des maîtres qui travaillèrent avec lui à l'illustration des miracles de la *Nunziata* de Florence: Matteo Roselli, Ant. Pomerancio (Circignani), A. Tempesta. Ignace de Loyola, qui ne fut canonisé qu'en 1622, fut béatifié en 1607, et l'on songea, sans doute, à cette occasion, à mettre au jour la suite dont il s'agit ici. Stradan mourut en 1608 et Rubens aurait pu être appelé, sans doute, à joindre au recueil un certain nombre de planches. Mais cela eut-il lieu en effet? Mariette, moins affirmatif que ses continuateurs, hésitait à attribuer à Rubens les n°s 13, 14, 46, 48, 50, 55, 56, 73, 74, 76 et 79. Il n'admettait enfin

comme positives que les planches 43, 49, 54, 64, 67, 69, 77 et 78, auxquelles, entrant dans ses vues, nous pourrions même ajouter, par conformité de style, le n° 56.

Ces neuf dernières planches sont plus librement traitées que la plupart des autres, mais il serait au moins étrange, qu'exécutées à la veille du retour de Rubens en Flandre, elles s'écartassent d'une manière si absolue de ses œuvres postérieures. Il serait plus singulier encore de voir le maître introduire souvent dans les compositions dont il s'agit des personnages vêtus d'une façon si différente de ceux qu'il fit intervenir par la suite dans ses autres œuvres.

Rarement encore les extrémités, les types ou l'architecture, si caractéristiques dans l'œuvre de Rubens, viennent rappeler son style.

L'attribution ne trouve point de bases plus solides dans l'existence des corrections signalées à quelques-unes des planches du cabinet de Paris. Ces corrections n'établiraient au plus qu'une intervention secondaire de Rubens, intervention postérieure à la publication, car les planches, bien que d'un premier tirage, sont complètes en tous leurs détails avec leurs inscriptions et leurs chiffres au moment des annotations.

Les reprises ne sont pas toujours suivies [1]; elles sont faites d'une main ferme, mais n'ont point pour but de renforcer l'effet des planches, selon l'habitude de Rubens. Elles précisent des contours, des mouvements, avec assez de bonheur, à la vérité, mais sans besoin absolu. Ceci encore est étranger à la coutume de Rubens, dont la participation au travail doit, selon nous, rester conjecturale, si respectable que soit l'autorité de Mariette. Le lecteur jugera, d'ailleurs, du caractère des œuvres dont il s'agit par la planche que nous reproduisons. Cette planche a incontestablement, plus qu'aucune autre, le caractère des œuvres de Rubens, parmi les compositions attribuées au maître dans l'ensemble qui nous occupe.

La recherche de l'auteur des gravures perd une partie considérable de son intérêt dans de telles conditions. On a vu que Basan n'hésitait pas à donner le recueil à Corn. Galle, le père. Mariette, avec plus de raison, le donne à J.-B. Barbé [2], dont

[1] Cela est tellement vrai que la planche 45 du recueil devient le n° 46 dans un tirage subséquent et que des modifications très-importantes indiquées à la planche dans son état primitif ne sont nullement exécutées pour ce nouveau tirage. Le fait ressort d'une comparaison attentive de l'exemplaire de Paris et de celui de Bruxelles.

[2] *Abecedario*, V, p. 102.



BÉATIFICATION de St IGNACE

la pointe plus souple et plus douce se rapproche de celle de Jérôme Wiericx, qui fut son beau-père. C. Galle, dans ses estampes d'après Rubens, n'avait point alors la grâce de burin qui se manifeste dans la plupart des planches de la *Vie de saint Ignace.* Barbé comptait, d'ailleurs, plusieurs années de plus que lui, et le recueil trahit une main complétement rompue aux difficultés de la pratique, ainsi qu'un système trop solidement basé pour subir les modifications qui s'opéreront dans la manière de C. Galle sous l'influence de Rubens.

J.-B. Barbé, que certains auteurs font naître en 1585 [1] et qui vit le jour en 1578 [2], fit en Italie un séjour prolongé, et c'est, sans doute, à ce fait que peut être attribuée son admission tardive comme franc-maître dans la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Il avait alors trente-deux ans.

On doit lui supposer des relations avec Rubens pendant leur séjour commun en Italie. C'est là sans aucun doute que fut dessinée, — peut-être peinte, — et gravée, une *Sainte Famille* conçue dans le goût de Baroche ou de Paggi, et que Basan décrit sous le nº 60 (S. 142). D'après l'auteur,

[1] Nagler : *Allgemeines Künstler Lexicon.*

[2] *Biographie nationale de Belgique.* Article de M. L. de Burbure, I, p. 706.

il existerait de cette planche un premier état sans le nom de Rubens. Nous ferons observer cependant que sur les épreuves les noms du peintre et du graveur semblent contemporains et la circonstance que Barbé fait précéder son nom de ses prénoms écrits en italien : *Gio* (vanni) *Batt* (ista), laisse peu de doute sur l'époque où fut gravée la planche.

Les figures à mi-corps sont resserrées dans un cadre étroit. La planche totale a 163 millimètres de haut sur 120 de large. L'enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge, les jambes ouvertes, se retourne pour déposer un baiser sur les lèvres de sa mère, dont il ramène des deux mains le visage vers le sien. Au fond, à droite, saint Joseph, la tête appuyée sur la main droite. L'inscription porte :

Fœlicia prorsus oscula labiis impressa lactentis
Cui virginea mater applaudebat ingremio.

Sous la prétention évidente à l'italianisme, il n'y a point de doute à concevoir sur l'origine de l'œuvre. Si le type de la Vierge est bien éloigné de celui que Rubens adoptera par la suite, à la plus grande gloire des belles Anversoises, la construction des attaches est bien de lui, de même que le jet des draperies se rapproche du chiffonnement qu'il affectionna de tout temps.

Le graveur servit à souhait le peintre dans ses préoccupations italiennes. Le système de Carrache le poursuit visiblement : les ombres les plus vives dépassent à peine en vigueur le demi-ton des Flamands. Dans les chairs, sa taille s'arrondit et se creuse avec amour pour arriver à ce chatoiement mis à la mode par les Sadeler et dont Callot resta toujours très-entiché. La proportion des gravures de Barbé ne pouvait s'agrandir qu'au détriment de leur délicatesse de burin.

Bien qu'il obtînt à Anvers assez de vogue et qu'il eût l'honneur de figurer dans l'*Iconographie* de Van Dyck, Barbé fut de ceux qui suivirent plutôt les marchands que les peintres et fut d'ailleurs marchand lui-même.

Rubens ne paraît avoir eu recours au burin de Barbé que pour des vignettes : un petit médaillon de sainte Cécile [1] et six planches pour le livre du P. François d'Aiguillon sur l'optique [2]. Le privilége de l'ouvrage est du 20 janvier 1612, et

[1] Hauteur 75 millimètres, largeur 55. Voorhelm-Schneevoogt, le continuateur de Basan, cite cette pièce sous le n° 49. La planche est signée *P.-P. Rubens. — Barbé fecit et excudit c. Privilegio.* Le cabinet de Paris la possède.

[2] *Francisci Aguilonii e Soc. Jesu, Opticorum libri VI, philosophis juxta ac mathematicis utiles. Antv., ex off, Plantiniana, M.DC.XIII*, fol.

comme il ne compte pas moins de 700 pages, on peut croire qu'il occupa son auteur pendant la majeure partie de l'année précédente.

Les planches, au nombre de sept, en y comprenant un grand frontispice, sont anonymes. On les voit en tête des six livres aux pages 1, 105, 151, 195, 356 et 452.

Basan (194-69) et Schneevoogt (206-82) citent les deux dernières pièces dont ils semblent avoir ignoré la destination. Avant eux déjà, Hecquet y avait discerné la main de Rubens, et la justesse de sa supposition se trouve confirmée par une mention des comptes de l'imprimerie plantinienne : « *à Rubens pour la délinéation des figures d'Aguilonius,* etc., » fl. 112 [1]. »

François d'Aiguillon, l'auteur du livre, était recteur du collége des Jésuites d'Anvers, et on lui attribue les plans de l'église que la Compagnie érigea dans la même ville et dont on a attribué aussi la façade à Rubens même [2].

[1] *Titres et portraits gravés d'après P.-P. Rubens*, pour l'imprimerie plantinienne. Anvers, 1877, in-fol., pl. 1. (Le texte de ce recueil est de M. Max Rooses, conservateur du Musée Plantin.)

[2] Schayes : *Histoire de l'architecture en Belgique*, II, p. 415, in-12. En réalité cette façade est du P. Huyssens, jésuite bru-

Dans les comptes relatifs aux vignettes qui nous occupent, le nom du graveur n'est point mentionné. Il est à peine douteux que ce graveur ne soit Barbé et l'on doit reconnaître qu'il fait preuve d'un talent d'exécution tout à fait remarquable et d'une puissance d'invention poussée fort avant. Rubens, pour sa part, aimait les sujets de l'espèce et il semble apporter une sorte de complaisance à montrer le parti qu'il en peut tirer.

Les planches du livre d'Aiguillon ont 140 millimètres de large sur 98 de haut. Le dessinateur y résume chacune des parties de l'ouvrage dans une composition où les divers phénomènes de la vision se produisent aux regards d'un philosophe et lui sont démontrés par un groupe de génies.

C'est ainsi qu'en tête du livre premier, qui traite de la nature des objets et de celle de l'œil, des enfants ailés dissèquent devant le vieillard un œil gigantesque qu'ils viennent d'arracher du front d'un cyclope. Au deuxième livre, où sont exposés les propriétés et les caractères des rayons optiques, le philosophe considère le colosse de Rhodes par un oculaire pendant que les génies précisent la

geois, comme le démontre une gravure de J. de la Barre. Voyez la note du n° 1002 du *Catalogue de l'œuvre de P.-P. Rubens*. Bruxelles, Van Trigt, 1878.

direction des rayons visuels. Le troisième est précédé d'une vignette où le philosophe, assis dans son cabinet de travail, regarde d'un œil la toise que lui présentent les génies, et ainsi jusqu'au dernier chapitre où la théorie des ombres est illustrée par une sphère armillaire supportée par Atlas et dont les génies projettent l'ombre sur le sol.

Tout cela est gravé avec beaucoup de finesse, et le graveur s'est montré particulièrement soigneux et correct dans la reproduction des formes délicates des enfants.

Si la collaboration de Rubens au livre d'Aiguillon est absolument prouvée, il n'en résulte pas que l'on doive faire à l'auteur de la *Descente de croix*, l'injure de ranger parmi ses œuvres le pitoyable frontispice de l'ouvrage, comme le font certains auteurs. Le goût de Rubens en matière d'architecture pouvait ne pas être irréprochable, mais le maître avait un sentiment trop élevé des convenances esthétiques pour nous montrer Mercure et Minerve unissant leurs forces pour supporter un lourd entablement à l'aide d'une fragile corbeille de fruits, si maladroitement agencée, encore, que l'auteur ne parvient à la faire naître que de la coiffure de ses divinités!

Les livres de la maison plantinienne démontrent que la planche était gravée par Théodore Galle, beau-frère de Balthasar Moretus, à qui elle fut payée 72 florins en 1613 [1]. Il est à peine douteux que l'invention elle-même n'appartînt au graveur, qui composa aussi d'autres planches de l'espèce. Le dessin peut avoir été revu par Rubens, et c'est ainsi que nous interprétons cette mention d'un compte déjà cité : ... « à monsieur Rubens pour autant qu'il a *retocqué* les figures d'Aguilonius, Lipsii Seneca, etc., » mention indépendante de la « *délinéation* des figures d'Aguilonius, » ce qui nous permet de limiter l'intervention du maître à la figure de Junon qui domine l'ensemble et dans laquelle son style est plus apparent.

La plus importante des planches exécutées d'après Rubens pendant les premières années qui suivirent son retour à Anvers est une œuvre de Corneille Galle. La pièce que Basan décrit sous le nº 23 des sujets de l'Ancien Testament est connue dans le monde des iconophiles sous le nom de *la Grande Judith*. C'est en effet une grande pièce [2],

[1] *Loc. cit.*, pl. 1.
[2] 600 millimètres sur 380.

et il importe de la distinguer d'une autre interprétation de la même donnée, beaucoup moins développée, œuvre d'Alexandre Voet, et sur laquelle le nom de Galle a été inscrit au 2e état.

Rubens offre la première planche à son ami Waverius [1] avec une dédicace dont il importe de rappeler les termes :

« *Cl. viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis æneis expressum P. P. Rubenius promissi jam olim Veronæ a se facti memor Dat Dicat.* »

Bien que d'autres œuvres eussent précédé celle-ci, Rubens était vraiment fondé à la qualifier de première en raison de son importance.

On a cité à propos de cette composition [2] un passage d'une lettre écrite par T. Locke à sir Dudley Carleton [3] dans lequel il est dit que le prince de Galles possède de la main de Rubens un tableau de Judith et Holopherne que le maître désavoue

[1] Jean Vanden Wouwer, commissaire des finances, l'un des négociateurs de la trêve avec la Hollande en 1633. Van Dyck a gravé son portrait.

[2] Ch. Ruelens : *P.-P. Rubens, documents et lettres*. Bruxelles, 1877, p. 38.

[3] 18 mars 1620, Sainsbury : lettre XLVIII.

(*which Rewben desavoweth*). Rubens lui-même ne va pas si loin dans une lettre écrite le 13 septembre 1621 à W. Trumbull [1]. Parlant d'une toile commandée par l'héritier de la couronne d'Angleterre : « Je feray tout mon extrême debvoir, » dit-il, afin de la rendre supérieure d'artifice à » celle d'Holophernes laquelle j'ai faite en ma » jeûnesse. » L'existence de la grande Judith n'a été nulle part révélée pourtant, et un auteur croit même que le tableau aurait été aliéné par le roi d'Angleterre sur le conseil de Rubens [2].

Mols d'Anvers, qui s'était beaucoup occupé de Rubens, signalait dans une note manuscrite « une Judith tranchant la tête d'Holopherne, » figure de grandeur naturelle, tableau vendu à Amsterdam en 1755 [3].

Il se peut que ce fût là l'original de l'estampe. L'existence de celle-ci ne démontre pas cependant qu'elle reproduisît plutôt une peinture qu'un dessin ou une grisaille, car Rubens avait coutume d'offrir de semblables modèles à ses graveurs. Nous tenons seulement à faire remarquer combien peu

[1] SAINSBURY : appendice, IV.

[2] RUELENS : *op. cit.*, p. 39.

[3] MOLS : *Rubeniana*. MSS. de la Bibliothèque royale de Bruxelles, nos 5732-5733.

le soin que le graveur apporte à son œuvre, la sollicitude du peintre à en surveiller l'exécution et la solennité de la dédicace, concordent avec l'idée d'un sacrifice que Rubens aurait voulu faire à sa renommée par une quasi-destruction, contraire absolument aux habitudes qu'on lui connaît.

L'admission de Corneille Galle à la maîtrise, retardée par un motif encore inexpliqué, jusqu'en 1610, peut faire envisager sa planche comme datant de cette année. Une autre œuvre importante, gravée par Guillaume Swanenburg existait déjà en 1611 et n'aurait pu être passée sous silence par Rubens.

Le graveur anversois avait fait en Italie un assez long séjour, et plus d'un maître en vogue dans ce pays, au début du XVII[e] siècle, trouva en lui un interprète : F. Villamena, F. Vanni, V. Salimbeni, les plus souples des ascètes de l'école siennoise.

Bien que, dans son ensemble, la grande Judith constitue dans l'œuvre de Rubens un sujet assez frappant, le graveur et le peintre s'y montrent également dominés par l'influence italienne. Non-seulement l'héroïne biblique rappelle sous plus d'un rapport les femmes de Baroche, mais Rubens s'était

évidemment inspiré d'une composition de Polydore de Caravage, que l'on peut voir encore au Musée de Naples, et ce ne fut pas la seule toile de ce maître que le jeune Flamand prit pour base de ses compositions. Il ne s'était pas encore départi de la sécheresse que Waagen signale avec raison dans les œuvres de sa jeunesse et, Corneille Galle, pour sa part, accentuait le défaut.

On constate par l'épreuve des plus intéressantes du cabinet de Paris, qu'une retouche de Rubens est venue renforcer l'effet et la ligne du travail, et c'est donc lui-même qui, dans une forte mesure, doit être tenu responsable d'un caractère qui n'était que trop dans les tendances du graveur. La grande Judith n'en demeure pas moins un travail des plus distingués et les chefs-d'œuvre successifs de tant de maîtres éminents de l'école de gravure de Rubens ne l'effacent pas de la mémoire.

Le grand peintre a pu, sous l'influence d'une préoccupation personnelle, assigner à l'œuvre une place secondaire, mais pour ceux qui la jugent sans parti pris, la composition reproduite par Galle, a un caractère d'incontestable grandeur.

De même que dans le tableau du Caravage [1],

[1] Musée de Naples, première salle, n° 69. — Il en existe une

mais avec une énergie plus féroce, le drame se déroule sous nos yeux dans toute sa hideuse logique.

L'attaque a été soudaine et le terrible Assyrien n'a pu songer à la défense que lorsque déjà le glaive a accompli la moitié de son sanglant trajet. Le peintre n'a rien dissimulé de l'horreur de la scène; en ceci il s'écarte des Italiens : de Mantegna, d'Andrea del Sarto, du Caravage lui-même. Que l'imagination grandisse jusqu'aux proportions de la nature cette composition d'à peine vingt pouces de haut, qu'elle lui prête l'éclat des couleurs et, en vérité, dans ces conditions nouvelles, l'œuvre sera terrifiante, ce qu'elle devait être en somme.

Envisagée sous le rapport technique, l'estampe de Galle est frappante par une accentuation de volonté, par une précision que l'on ne retrouve peut-être à un égal degré dans aucune autre planche de l'œuvre.

L'arrangement des tailles manque de goût. L'âpreté des contours ne se tempère jamais; le plan s'accuse jusqu'à la dureté, et ce défaut — excessif pour tout autre sujet — concorde cette

répétition d'Artemisia Gentileschi au Musée des offices de Florence, n° 1258 du catalogue.

fois avec le geste vigoureux de la belle homicide. Dans les masses d'ombre les tailles se croisent presque à angles droits d'après le système de l'ancienne école. Dans les chairs, par contre, la finesse devient extrême. La transition des clairs aux ombres s'obtient sans artifice de pointe. La contraction ou l'espacement des tailles amène seul le relief. Comme conséquence, l'opposition est tranchante et, à ce point de vue, l'interprétation d'une œuvre ordinaire de Rubens serait fautive.

Mariette n'a pas hésité à donner de justes éloges à la planche de Galle et c'est avec toute raison aussi qu'il ajoute qu'elle dut faire à Rubens beaucoup d'honneur [1].

Corneille Galle fut lui-même l'éditeur de son œuvre, qu'il publia sans privilége. Elle passa ensuite aux mains de Charles Collaert, qui la retoucha et mit son nom à la suite de celui du graveur. Dans cet état la planche est médiocre, et pour la bien juger il faut la voir avant l'adresse. Il en existe une bonne copie par Ragot. Elle est en contre-partie et de la grandeur de l'original. Le copiste y a mis son adresse bien connue : *en lisle du Palais aux deux croissants, sur le quay*

[1] Mariette : *Abecedario*, V, p. 74.

qui regarde la mégisserie en sa bouticque au Palais à la galerie des prisonniers, proche la chancellerie.

On trouve rarement Corneille Galle aussi heureux que dans cette première planche qu'il grava d'après une œuvre approfondie de Rubens. Pendant une longue carrière [1] il suivit le maître à travers les genres les plus variés, sans arriver jamais aux premiers rangs de l'école. Bien que Rubens ne l'abandonnât point à ses propres inspirations, les efforts successifs du graveur ne lui donnèrent pas cette science de l'effet que son premier apprentissage avait trop négligée dans la recherche d'une pratique irréprochable.

A considérer l'*Ecce Homo* qui suivit de près la *grande Judith* (B. 72; S. 250) l'on songe plutôt à Mart. De Vos ou Gérard Zeghers qu'à Rubens, et la peine que le peintre s'était donnée pour retoucher une première épreuve, comme on peut le constater au cabinet de Paris, ajouta médiocrement à la valeur du travail.

On n'a pas signalé l'original de la composition, que Smith ne décrit que d'après l'estampe [2]. Il

[1] C. Galle mourut en 1656.

[2] *Catalogue raisonné* des œuvres de *P.-P. Rubens*, n° 1073. Le Musée d'Amsterdam possède une copie de cette toile, n° 262 du catalogue.

est certain que Rubens s'était souvenu, cette fois encore, d'une œuvre de Cigoli appartenant aux Médicis et qui est actuellement au palais Pitti [1]. Mariette considérait la planche comme gravée par Galle au lendemain de son retour d'Italie [2], ce qui ne peut être exact, car la dédicace à Paul Van Halmale — *artis sculptoriæ cultori et patrono* — alors qu'il était déjà membre de la régence d'Anvers, la date de 1615 au moins. La rudesse du travail que l'on constate dans la *Judith* est partiellement atténuée déjà. Le burin s'est évidemment assoupli pour rendre les chairs du Christ où marquent les traces de la flagellation, mais la taille épargnée n'a pas obtenu l'effet que Rubens lui-même a pris soin de préciser dans l'épreuve du Cabinet des estampes et la planche démontre, en somme, plus d'acquis que de sentiment des convenances graphiques. Au surplus, absence totale d'expression; la pièce, malgré sa grandeur, se classe parmi les « images ».

C'est bien en réalité dans cet ordre de travaux que Corneille et Théodore Galle, les représentants les plus en évidence de l'ancienne école, sont

[1] N° 90 du catalogue Chiavacci.

[2] *Op. cit.*, V, p. 85.

associés à l'œuvre de Rubens. Leur concours y est utile, non moins comme éditeurs que comme graveurs, et c'est par leur canal que le nombre immense de sujets de dévotion, de vignettes de toute nature, exécutés directement sur des dessins de Rubens ou inspirés par lui, arrive à la publicité.

Les beaux frontispices que la célèbre Librairie Plantinienne d'Anvers donnait pour ornement à ses volumes, émanent presque toujours des Galle, alliés, du reste, à la famille Moretus. Il est à peine besoin de rappeler aux iconophiles la part de Rubens dans ces travaux. Il y trouvait dans les frères Galle, surtout dans Corneille, des interprètes ayant toute la netteté, toute la précision désirables.

La maison plantinienne conserve une trentaine de titres de livres gravés sur les dessins du grand peintre [1], et ce nombre même établit que si, de son propre aveu, il était « *par un instinct naturel plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiositez* [2], » il ne répugnait pas

[1] Ces planches ont été réunies en 1877 en un album intitulé : *Titres et portraits gravés d'après P.-P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne.*

[2] Lettre à W. Trumbull du 13 septembre 1621. Sainsbury, p. 249.

au maître d'exercer sa pénétration à l'exposé pittoresque des œuvres alambiquées des écrivains de son temps.

Il ne faut pas hésiter à classer au rang de ces « petites curiositez » des compositions du genre de celle qui sert de titre au livre du P. Corderius d'Anvers sur les Pères de l'Église grecque [1] et où la Vérité, dans sa parure antique, met au cou de l'évangéliste saint Luc une chaîne de médaillons représentant les soixante-cinq Pères, le tout assaisonné de force emblèmes, d'armoiries, etc. [2].

On ne s'étonne point qu'il fallût au maître un temps parfois très-long pour la composition de ces rébus philosophiques. « Ordinairement je le » préviens environ six mois à l'avance, écrit » B. Moretus au P. Corderius, quand je désire un » titre, pour qu'il puisse y songer à loisir et s'en » occuper les jours fériés. Les jours ouvrables il » ne s'occupe pas d'une telle besogne à moins de » cent florins pour un seul dessin [3]. »

[1] *Catena sexaginta quinque Græcorum patrum in S. Lucam*, etc. Antv., 1628.

[2] L'auteur du livre s'était plaint du déshabillé trop grand de la Fille du Ciel, mais Rubens fit répondre que la Vérité qu'il avait d'abord faite toute nue, était suffisamment couverte. (*Titres et portraits*, etc., pl. 4.)

[3] *Ibidem*, pl. 7.

A en juger par les comptes de la célèbre imprimerie, le maître se montrait aussi discret que consciencieux dans ses rapports avec Moretus. Les dessins les plus chers ne coûtaient pas au delà de vingt florins à l'éditeur, et ceux de petite dimensions en coûtaient à peine cinq. Ce fut le cas pour le joli frontispice des poésies de M. C. Sarbievius publiées en 1632, alors que Rubens était arrivé dès longtemps au comble de la renommée.

L'intervention du maître se bornait parfois à la conception d'un sujet qui s'exécutait alors sous sa direction par un autre artiste. Le peintre Quellin eut plus tard cette spécialité. C'est ainsi que s'explique la présence du nom de Rubens comme *inventeur* et de celui de Quellin comme *dessinateur* à côté de celui de Galle, sur le titre du livre *de Hierarchia Mariana* du R. P. Barthélemy de los Rios et sur celui des œuvres de Luitprand. Bien que le premier de ces ouvrage parût après la mort de Rubens, on sait par une note de Moretus que le peintre avait réellement participé à la composition de la planche du titre [1].

[1] « J'ai envoyé à Galle le frontispice que Quellin a dessiné sur les indications de Rubens, » écrit Moretus à propos de la *Hierarchia Mariana*.

Au nombre des premiers dessins exécutés par Rubens pour l'imprimerie plantinienne figurent les planches du Missel de 1613. Le livre avait paru dès 1606 orné de quatre grands sujets et d'autant de cadres historiés conçus dans le goût de l'époque et placés en tête du propre de chaque temps. Les planches sont anonymes. Il est permis d'en attribuer la gravure à Philippe ou Théodore Galle, la composition à un peintre de l'école de Martin De Vos.

Deux des planches furent reprises dans l'édition de 1613 : l'*Annonciation* et le *Crucifiement*, et Rubens fut appelé à les retoucher en ajoutant à la série deux compositions nouvelles : l'*Adoration des Mages* et l'*Ascension*, plus deux « vignets, » c'est-à-dire deux encadrements placés en regard de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des Mages* [1].

La gravure des planches nouvelles fut confiée à Théodore Galle.

Bien que Rubens n'ait mis son nom à aucune des planches du Missel, il est impossible de ne

[1] « En ceste édition entrent plus que en la précédente la figure de l'*Épiphanie* et *Ascencio Domini* avec leurs vignets..... » *Catalogus librorum a Plantino impressorum anno* 1613. — Renseignement dû à l'obligeance de M. Max Rooses, conservateur du Musée Plantin.

point le reconnaître dans ces œuvres alors surtout que celles-ci alternent avec les travaux d'autres maîtres. L'arbre de Jessé qui sert de cadre au premier dimanche de l'Avent est, du reste, venu remplacer un sujet de même nature déjà usé en 1606. Les vignettes qui composent le cadre placé en regard de l'*Adoration des Bergers,* ne peuvent être non plus que de Rubens. Les Évangélistes placés aux angles de la planche ne sont pas sans analogie avec les Prophètes de Michel-Ange, que le jeune Anversois avait dessinés avec grand soin pendant son séjour à Rome, comme le prouvent les dessins encore conservés au Louvre.

Les premières épreuves des deux grandes planches de l'édition de 1613, retouchées par Rubens, existent au Cabinet des estampes de Paris, et la même collection possède en cet état l'*Adoration des Bergers,* la *Cène,* l'*Assomption,* la *Toussaint* outre le frontispice exécuté pour le Bréviaire qui parut en 1614 et fut exclusivement illustré, cette fois, par Rubens.

Théodore Galle fut encore chargé de la gravure des planches du volume où figurèrent, avec l'*Adoration des Mages* et l'*Ascension* du Missel de 1613, huit planches nouvelles : *David en prière,* l'*Annonciation,* l'*Adoration des Bergers,* la *Résur-*

rection, la *Pentecôte*, la *Cène*, le *Crucifiement* et l'*Assomption de la Vierge*. Rubens reçut pour chaque planche une somme de 12 florins, et l'année suivante (1615) Théodore Galle reproduisit encore les mêmes compositions, réduites de moitié, pour un nouveau Bréviaire. Les grandes planches lui furent payées 75 florins, les petites 32 florins chacune.

En 1628 une modification fut apportée au frontispice, où les armoiries du pape Urbain VIII vinrent remplacer celles de Grégoire XV, son prédéces seur. Théodore Galle perçut de ce chef une nouvelle somme de 3 florins [1].

Les illustrations du Bréviaire marquent beaucoup plus dans l'œuvre de Rubens par le nombre de leurs tirages et de leurs reproductions que par leurs qualités artistiques.

Dans leurs états successifs on les rencontre avant les noms des auteurs, avec ces noms, après le nom de Rubens effacé, avec l'adjonction de celui de Corneille Galle comme éditeur, etc. Le frontispice lui-même paraît sous la date de 1628, avant le nom du graveur, avec ce nom, et après l'enlèvement du même. Les planches, successivement

[1] *Titres et portraits*, etc., pl. 22.

reprises, deviennent, à la fin, d'une extrême médiocrité.

Si la plupart des sujets du Bréviaire se retrouvent dans l'œuvre peint de Rubens, aucune des compositions n'a été utilisée d'une manière intégrale pour ses tableaux. Il semble que dans ce travail il ait voulu se conformer à certaines convenances particulières et sacrifier davantage aux formes adoptées par ses prédécesseurs. Si telle fut réellement son intention, il avait trouvé en Théodore Galle un maître des mieux en état de servir ses vues. Rubens n'eut aucun recours à son burin pour les planches plus importantes de l'œuvre, et ce fut encore l'aide de Corneille Galle qu'il sollicita en 1614 pour la gravure du buste et de la statue de Sénèque ajoutés à l'édition des œuvres de ce philosophe, ainsi que pour un portrait de Juste-Lipse destiné à remplacer celui de Théodore Galle qui avait figuré dans l'édition de 1605.

Moretus, obéissant à un désir de Juste-Lipse, voulut améliorer les planches de la première édition, chargeant en même temps Rubens de refaire le portrait du savant [1].

[1] Voir la Préface de Balthasar Moretus en tête de l'édition de 1623.

Se conformant à l'attribution générale à son époque, le grand artiste crut donner un portrait véritable de Sénèque en reproduisant la statue supposée du philosophe de la Vigne Borghèse, mieux connue de nos jours sous le nom du *Pêcheur africain.* Le frontispice fut également retouché, et Corneille Galle y introduisit la réduction du buste dessiné par Rubens d'après l'original de sa propre collection, pour remplacer un profil figuré sur l'œuvre primitive. La modification lui fut payée 10 florins [1].

La principale des qualités que Corneille apporta à ces travaux fut la conscience; il dessinait avec précision, et Rubens, qui s'était attaché à bien reproduire un marbre qu'il se glorifiait de posséder, dut être satisfait de son auxiliaire.

Nous avons assigné aux frères Galle leur véritable position parmi les collaborateurs de Rubens. Les suivre plus avant dans une longue et laborieuse carrière serait sans utilité pour notre sujet. Ni leur exemple ni leurs conseils ne préparèrent des voies nouvelles à leurs successeurs.

L'École anversoise, entraînée par Rubens, devait

[1] *Titres et portraits,* etc.

s'écarter davantage des graveurs-marchands à chaque progrès nouveau.

Dans une certaine mesure, Corneille Galle subit l'influence du maître dont il reproduisit d'ailleurs de nombreuses compositions pour les transformer en images de piété. La nature même de ces travaux nous dit assez qu'à aucune époque il ne sut se résoudre à oublier les nécessités du commerce paternel, un commerce que ses fils poursuivirent à leur tour avec plus de profit que d'honneur.

CHAPITRE III.

Intervention des graveurs hollandais. — SWANENBURG : *les Disciples d'Emaüs* (1611); *Loth et ses filles* (1612). — EGBERT VAN PANDEREN : *La Vierge intercédant auprès du Christ; Sainte-Aldegonde; Sainte-Hiltrude* (1617). — ANDREAS STOCK : *Le Sacrifice d'Abraham.* — JACQUES MATHAM : *Dalila.* — JEAN MULLER : *Portraits d'Albert et Isabelle* (1615).

C'était, à tout prendre, une union fort disparate que celle de ce peintre de la vie, dont un autre peintre avait pu dire qu'il mêlait du sang à ses couleurs [1], et des représentants compassés d'une école dont les œuvres impersonnelles n'étaient plus

[1] GUIDO RENI. — Voy. WAAGEN : *Uber den Maler Petrus-Paulus Rubens, Historisches Taschenbuch de Raumer*, 1833, p. 224.

que l'accessoire de la librairie anversoise. Il ne fallait point sortir du pays pour apprendre à connaître les brillantes productions des Sadeler, de Goltzius et de ses élèves, travaux auxquels Rubens ne pouvait rester indifférent.

Quels que fussent les défauts d'une école qui avait, sans doute, poussé trop loin la virtuosité du burin, elle s'annonçait du moins par un ordre de qualités que les fils et les gendres de Philippe Galle ambitionnaient d'autant moins de posséder qu'ils n'en avaient que faire dans un genre dont le précieux monopole leur était assuré.

La conscience que nous n'avons point contesté à Théodore et Corneille Galle ne pouvait suffire à Rubens et, certes, il était en droit de prétendre à des interprètes d'un autre rang, alors surtout qu'il disposait du libre choix de ses collaborateurs.

En assignant, sur la foi du grand peintre, la première place dans l'ordre de production à la *Judith* de C. Galle, il nous a paru naturel de considérer cette pièce comme antérieure à l'année 1611. C'est qu'en effet, cette date se trouve inscrite sur une autre planche de grand format qui devrait être envisagée comme la plus ancienne en l'absence de l'assertion contenue dans la dédicace de la *Judith*.

L'œuvre nouvelle émane de Guill. Swanenburg et représente *Jésus-Christ à table avec les pèlerins d'Emaüs.* Le graveur était natif de Leyde et élève de Saenredam par qui il se rattache à l'école de Goltzius, encore vivant à l'époque où parut cette planche.

On ne possède aucun indice qui permette de croire à la présence de Swanenburg à Anvers, soit à l'époque où il travaillait pour Rubens, soit antérieurement, et les vers que Scriverius ajoute à la planche des *Disciples d'Emaüs* se rapportent exclusivement au sujet représenté [1].

Mais Swanenburg était compatriote d'Otho Vœnius; il avait été appelé dès 1607 à collaborer à ses emblèmes tirés d'Horace [2] et M. Renouvier [3]

[1] Ce tableau des Disciples d'Emaüs ne doit pas être confondu avec le même sujet gravé par Witdoeck et qui est à Madrid. Une note de la page 51 du recueil de Mols : MSS. n° 5736 de la Bibliothèque de Bruxelles (*Tomus tertius*), rappelle cette mention de l'état des biens délaissés par Rubens: « N° 39 *Item* donné à l'hôte du *Lion d'Or* à Bruxelles, un tableau représentant *les Disciples d'Emaüs.* » Il s'agit peut-être du tableau gravé par Swanenburg.

[2] *Q. Horatii Flacci Emblemata.* Antv. ex officina Hieronymi Verdussen, 1607. Swanenburg grava en 1604 le titre du *Schilder Boek* de Van Mander, ouvrage qui vit le jour cette même année.

[3] *Op. cit.*, p. 112, dernière partie.

accorde un tribut d'éloges mérité aux graveurs du maître de Rubens. C'étaient, avec Swanenburg : C. Boel, P. de Jode le vieux, P. Perret, Gysbert van Veen, le frère du peintre, artistes dont la manière contraste avec celle des graveurs en titre de l'imprimerie plantinienne.

Swanenburg, en abordant la copie d'une œuvre de Rubens, s'inspire médiocrement du caractère du maître. Il se montre correct, élégant même, conduit régulièrement sa taille, rarement surcroisée, largement ouverte, mais de la plus stricte uniformité [1].

Les types, il est vrai, ne sont point absolument de Rubens, mais bien manifestement italiens, et le Sauveur qui lève les yeux au ciel en rompant le pain, fait songer plutôt au Caravage qu'au maître qui signe l'œuvre. Le graveur pouvait, sans trop d'effort, se rapprocher des interprétations du Véronèse ou du Tintoret, données par Goltzius ou ses élèves.

Lorsque Van Sompel vint, après trente années, graver une nouvelle planche d'après le même original et pour le même Clément de Jonghe qui avait précédemment possédé la planche de Swa-

[1] Abraham Bosse désignait Swanenburg en exemple aux graveurs à cause de la régularité de sa taille : *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, édit. de 1745, p. xv.

nenburg, il fit ressortir assez clairement les écarts de son prédécesseur sans se rapprocher beaucoup pour cela du style de Rubens [1].

Swanenburg édita sa propre planche : *W. Swanenburg, sculp. et excud.*, et, comme il survécut d'un an à peine à l'exécution de ce travail, l'œuvre passa, fraîche encore, à Jan Janssen qui la céda plus tard à Clément de Jonghe. Il faut croire qu'elle eut un bon débit, car ce nouvel éditeur voulut répéter encore la composition avec le concours de Van Sompel sans parler d'une douzaine d'autres versions publiées tant en Hollande qu'à Anvers.

Swanenburg a daté de 1612 une seconde composition de Rubens : *Loth enivré par ses filles.* Tout en conservant ses procédés, le graveur a quelque peu varié sa taille qui est moins uniforme. Le chatoiement de la robe de soie portée par l'une des filles de Loth, a été rendu avec assez d'adresse et la vigueur plus qu'ordinaire de l'œuvre permettrait de croire à l'intervention de Rubens. Ce fut, sans doute, le dernier travail de Swanenburg qui mourut le 15 août 1612; sa planche passa avec la précédente à Jan Janssen [2].

[1] Sa planche est de 1643.

[2] Heller dit qu'il mourut en 1641. M. Kramm : *Leven der*

Swanenburg eut un copiste des plus heureux en Jean Daret dont le nom figure sur la copie de ses deux planches : la première au Cabinet de Paris, la seconde au Cabinet impérial de Vienne. La vigueur du burin y est toute flamande, et M. Robert-Dumenil a mis trop d'empressement à repousser l'assertion de Pitau — un Flamand — lorsqu'il qualifiait Daret de Bruxellois [1]. On trouve effectivement *Jean Daret, fils de Charles de Bruxelles*, inscrit comme élève de Van Opstal à la corporation des peintres de Bruxelles le 14 octobre 1625 [2].

Si rien n'autorise à croire que Swanenburg fût en relations directes avec Rubens, il est assez probable que celui-ci recourut de son plein gré au burin d'un autre collaborateur d'Otho Vœnius, Egbert Van Panderen. Ce n'est pas que ce nouvel interprète se soit montré à la hauteur de sa tâche — il peut même figurer parmi les plus médiocres — mais les registres de la corporation des peintres d'Anvers mentionnent sa réception comme franc-

Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc., p. 1592, a rectifié cette erreur.

[1] *Peintre-graveur français*, I, p. 227.

[2] A. Pinchart : *La corporation des peintres de Bruxelles*. — *Messager des sciences historiques*, 1877, p. 289.

maître dès le mois de mars 1606 [1]. Il était natif de Harlem et semble avoir eu assez de vogue si l'on en juge par les maîtres qu'il grava : Tobie Verhaecht, Tempesta, Van Veen, Goltzius, d'après lequel il donna la curieuse suite illustrant la profession du médecin (B. IV, n°s 12-15, pp. 98-99).

On considérerait volontiers la planche exécutée par Egbert Van Panderen d'après Rubens, comme antérieure à celles où il reproduit Goltzius.

Il n'est pas dans tout l'œuvre du grand peintre anversois de burin plus cassant, plus abrupte, plus maladroitement combiné que celui de Van Panderen.

La composition que Rubens lui confia représente l'*Intercession de la Vierge auprès du Christ en faveur du genre humain* (B. 67, S. 163). Ce sujet que le peintre avait emprunté à un passage de saint Germain : *Ostendit mater filio pectus et ubera*, n'a rien de commun avec l'œuvre dramatique du Musée de Bruxelles, contrairement à l'assertion de M. Schneevoogt [2].

[1] *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc par* P. Rombouts *et* Th. Van Lerius (sans date). Immerseel et après lui Vander Aa font naître Van Panderen en 1606.

[2] *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens*,

Le colloque est des plus calmes et, quoique la tête de la Vierge ne soit point dénuée de noblesse, la gravure est d'une telle médiocrité qu'il serait injuste de juger d'après elle une œuvre de Rubens.

L'ensemble de la composition est, cette fois encore, inspirée des Italiens et c'est à Zucchero que l'on pense en contemplant ce Christ, le plus herculéen de tous ceux que créa le pinceau du grand peintre flamand.

Le graveur, si maladroit dans les parties essentielles de sa planche, s'arrête dans le fond à des gironnements de tailles qui ne sont pas faits pour racheter ses défauts.

Théodore Galle fut l'éditeur de la planche qu'il dédia à Laurent Beyerlinck, chanoine de la cathédrale d'Anvers et censeur des livres, un personnage que Rubens lui-même tenait en haute estime, car il lui dédia plus tard une de ses œuvres.

Il faut attribuer aussi à Van Panderen une *Sainte Hiltrude* datée de 1617 ainsi que son pendant,

par C.-G. Voorhelm-Schneevoogt Harlem, 1873, p. 92. Il existe au Musée de Lyon une troisième interprétation du même sujet. Bien que fort importants, les tableaux de Bruxelles et de Lyon n'ont été reproduits en gravure par aucun des graveurs de l'École de Rubens.

une *Sainte Aldegonde*, publiées l'une et l'autre par Théodore Galle, œuvres fort médiocres. Ces planches sont entourées de vignettes que l'on hésite à croire de Rubens et qui retracent des épisodes de la vie des saintes représentées.

Les obligations que créait au peintre anversois sa liaison avec Moretus dont Théodore Galle était le beau-frère, tendent à expliquer qu'il laissât se répandre sous une forme des plus imparfaites des œuvres même insignifiantes de son pinceau. Il n'entrait pas dans les habitudes de Rubens de se désintéresser des travaux auxquels ses compositions devaient servir de modèles; le soin particulier qu'il apportait naguère à retoucher les planches du Missel plantinien prouve assez qu'il n'était pas homme à s'en rapporter à la fantaisie de ses graveurs.

Il nous est impossible cependant d'envisager l'intervention dans l'œuvre de Rubens, d'Egbert van Panderen et des autres collaborateurs d'Otho Vœnius comme l'effet du hasard.

En s'adressant à des graveurs plus libres dans leur travail que ceux que lui offrait l'ancienne École anversoise, le peintre manifestait assez clairement son désir de diriger la gravure dans une voie nouvelle et préparait ainsi l'avénement d'une

école qui devait, plus tard, le seconder avec tant de bonheur.

Il avait mis à l'épreuve le savoir des représentants les plus en vogue de l'école de Philippe Galle et leur insuffisance à le suivre n'était que trop évidente. L'intervention des maîtres hollandais n'eût été, en somme, que le résultat de l'expérience acquise.

Otho Vœnius, dont le crayon avait donné beaucoup de travail aux graveurs, avait lui-même répudié d'une manière très-ostensible la collaboration des Anversois. Ce fut à Tempesta qu'il recourut pour illustrer ses recueils des *Infants de Lara* et de la *Guerre des Romains contre les Bataves,* et sur trente et une planches dont se compose sa *Vie de saint Thomas d'Aquin* publiée en 1610, il n'en confia que deux à Corneille Galle et donna le surplus à Van Panderen, Guill. Swanenburg et C. Boel. On dira qu'étant d'origine hollandaise Otho Vœnius s'adressait par une propension naturelle à des compatriotes; mais, à coup sûr, il s'en trouva bien et l'on peut douter qu'il eût rencontré à Anvers, en 1607, des graveurs capables de le servir avec autant de bonheur que ceux qui mirent en lumière son Horace et dont M. Renouvier pensait, avec raison, que la manière

« sage et élevée mérite d'être signalée à côté des productions plus connues des marchands qui exploitaient alors en Flandre les goûts frivoles ou les goûts dévots de leur public [1]. »

A ne le juger que par l'analogie du style et de la manière, Andreas Stock se rattache à la série des graveurs d'Otho Vœnius. Immerseel fixait à 1616 la date de sa naissance, mais on peut ne tenir aucun compte de sa version puisque en 1618 les États Généraux accordaient à Andreas une somme de 24 florins pour avoir gravé le portrait du prince d'Orange [2]. L'année de la naissance du maître doit donc être raisonnablement avancée jusqu'en 1580, et il est fort probable que Rubens fit appel à son burin bientôt après la mort de Guill. Swanenburg.

L'œuvre que Stock fut appelé à graver : *Le Sacrifice d'Abraham*, a tout le caractère de la jeunesse du grand peintre. Elle fait partie du Musée de Berlin. La composition ne manque ni d'intérêt ni de grandeur; la pose du jeune Isaac est pleine d'abandon et le travail a une incontes-

[1] *Types et manières des maîtres-graveurs*, p. 112.
[2] Kramm : *Levens en werken*, etc., p. 1575.

table aisance. Le burin a peut-être le défaut de trop se faire voir, mais la science du clair-obscur est évidemment plus complète ici que dans les planches de Swanenburg.

Élève de Jacques de Gheyn, A. Stock se rattache à l'école de Harlem comme Swanenburg lui-même, et d'excellents portraits d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde et d'Érasme le classent parmi les graveurs précis et savants. Une *Nativité* d'après Bloemaert, œuvre plus éclatante que correcte, avait sans doute été gravée à ses débuts.

Il obtint pour sa planche du *Sacrifice d'Abraham* (B. 12, S. 25) un privilége et la publia lui-même. Corneille Galle la reprit plus tard et dédaigna si peu de la faire sienne qu'il substitua frauduleusement son nom à celui du légitime auteur. Elle appartenait à Hondius en 1638.

Le privilége de Stock ne l'empêcha pas non plus de trouver un copiste dont l'œuvre fut publiée par Martin Van Beusekom avec adjonction d'un paysage [1] assez curieux. Le caractère de cette copie la range parmi les œuvres publiées dans le premier tiers du XVIIe siècle, et la date que nous assignons à l'original se trouve par là corroborée.

[1] Voorhelm-Schneevoogt, n° 28.

Bien que les graveurs hollandais interprétassent les grandes pages de Rubens avec une ampleur de burin que Goltzius avait mise à la mode, aucun d'eux ne parvint à se dépouiller de ce maniérisme pour lequel le chef de l'école de Harlem se montra de bonne heure si passionné.

Si l'on juge difficilement Rubens dans les planches d'un Théodore Galle, l'on apprend à peine mieux à l'apprécier dans les produits francs de l'atelier de Goltzius. Il est curieux de voir le burin hollandais s'appliquer à souligner dans l'œuvre du grand peintre anversois les analogies possibles avec les Spranger et les Bloemaert et jamais il ne manque de prononcer dans un geste ou une attitude la plus légère inflexion des lignes.

A part ce défaut — défaut considérable à la vérité — les collaborateurs de Goltzius eussent certainement été pour Rubens des interprètes d'une réelle valeur, comme le prouvent assez les planches de Muller et de Matham qui figurent dans l'œuvre du maître anversois.

On sait par Van Mander[1] que Jacques-Adriaansz

[1] *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche schilders.* Alckmaer, 1604, p. 282b.

Matham n'était pas seulement l'élève, mais le beau-fils de Goltzius, dont il suivit le style avec beaucoup de talent sans le rendre d'une manière inintelligente. Bartsch [1] est d'avis que plusieurs de ses planches feraient honneur au maître lui-même. Matham avait gravé en Italie les plus grands maîtres de l'art : Michel-Ange, Raphaël, le Titien, le Tintoret et Paul Véronèse. On connaît de lui de belles figures de saints de la Hollande exécutées d'après ses propres dessins. Bref, c'était un artiste formé à bonne école et qui méritait mieux que l'épithète de « Goltzius édulcoré » que lui donne M. Renouvier [2].

L'année même de la mort de Goltzius, Matham se chargea de mettre au jour le portrait de son illustre maître entouré des figures symboliques des Grâces, de l'Esprit, etc., et rappelait pieusement les liens de parenté qui l'unissaient au défunt : *Jacobus Matham, H. Goltzii privignus sculpsit.*

En ce qui concerne les relations de Matham avec l'école d'Anvers, il faut se borner à des conjectures. Ces relations ne purent être de longue

[1] Le Peintre-Graveur, t. III (Vienne, 1805), p. 131.

[2] *Des types et des manières des maîtres-graveurs.* Montpellier, 1856, 2me partie, p. 5.

durée, car les registres de la corporation de Saint-Luc n'en font aucune mention, mais le maître appartenait à la religion catholique si l'on en juge par un portrait du pape Léon XI et surtout par les effigies des religieux qui périrent à Gorcum en 1572 de la main des protestants, planches dont il fut l'auteur. Dès l'année 1597, il avait achevé son voyage en Italie et, en 1605 déjà, il était doyen de la corporation des peintres de sa ville natale[1]. Il avait alors trente-quatre ans.

Lorsque l'on parcourt l'œuvre de Matham on n'y trouve le nom d'aucun éditeur anversois. Le plus souvent, du reste, il fut son propre éditeur et se prévalut même fréquemment d'un privilége impérial comme l'avaient fait les Sadeler, ce qui fait croire qu'il obtenait en Allemagne un débit courant.

Sur trois cent et quinze pièces que Bartsch donne au graveur, une seule est exécutée d'après Rubens. C'est une composition de quatre figures principales et de trois figures accessoires : *Samson trahi par Dalila,* œuvre qui ne doit pas être confondue avec le tableau du Musée de Munich où Samson

[1] A. Vander Willigen : *Les artistes de Harlem.* Harlem, 1870, p. 207.

réveillé résiste à ses agresseurs. Dans l'œuvre qui servit de modèle à Matham et qui appartenait au bourgmestre Rockox d'Anvers, le Nazaréen est encore plongé dans un profond sommeil et les complices de Dalila le dépouillent de la chevelure, siége de sa puissance.

Le graveur dédia sa planche à Rockox : *apud ipsum cum admiratione spectatur.*

L'existence de cette toile ne s'est révélée de nos jours dans aucune galerie et le *Catalogue raisonné* de Smith ne la mentionne que d'après la gravure. C'était encore une des œuvres de la jeunesse de Rubens. La composition est sagement ordonnée et le groupe principal fort gracieux. Le profil de Dalila n'est pas sans analogie avec celui de la *Judith.* L'arrangement des cheveux est le même dans les deux figures. La vieille femme qui prête son concours à la trahison de Dalila rappelle encore, par le type comme par l'ajustement de la coiffure, la mère de saint Jean que les peintres italiens introduisent dans leurs saintes familles et l'on voit même que Rubens emprunte à Raphaël un motif d'ornement du lit où repose Samson [1].

[1] *Joseph et la femme de Putiphar*, composition des loges du Vatican.

On ne peut contester que Matham ne fasse preuve dans sa gravure de beaucoup d'intelligence et de goût. Son burin n'est pas d'une extrême correction et pèche par l'uniformité, mais le modelé est satisfaisant, la teinte habilement nuancée, la forme gracieuse et l'ensemble empreint d'un sensualisme assez en rapport avec la donnée.

Dans l'œuvre de Rubens, tel que l'avaient constitué jusqu'alors les graveurs, l'estampe de Matham doit occuper une place distinguée et la dédicace à un des amis les plus intimes du peintre permet à peine de croire que celui-ci se fût désintéressé du travail du graveur.

Bien qu'il soit difficile d'assigner une date précise à la planche de Matham, nous nous permettons de proposer l'année 1615. Elle justifiera cette mention de la dédicace : *Nicolao Rococxio.... pluries Antverpiæ consuli.* Cinq fois déjà à cette époque la dignité consulaire avait été conférée au personnage, les deux dernières fois en 1611 et en 1615. C'est entre ces deux années qu'il faut fixer la date de l'exécution de la gravure.

En 1615, enfin, l'école de Harlem était arrivée à l'apogée de sa splendeur. Goltzius, quoique mortellement frappé par la maladie, n'avait point cessé ses travaux et d'éminents disciples se grou-

paient encore à ses côtés. Quoi de plus légitime que la supposition que Rubens, sollicitant le concours du maître lui-même ait obtenu celui d'un élève préféré, d'un proche parent ?

Si le doute doit nécessairement subsister en ce qui concerne la production de l'unique estampe dont Jacques Matham enrichit l'œuvre de Rubens, deux planches datées de 1615 préciseront mieux à cette époque les intentions du maître. L'importance des sujets leur assigne une place à part parmi les œuvres qui précédèrent l'apparition des travaux absolument dirigés par lui. Ce sont les portraits d'Albert et d'Isabelle par Jean Muller.

Il y a concordance parfaite entre la date inscrite sur ces planches et le payement d'une somme de trois cents florins fait à Rubens pour la peinture des portraits des archiducs destinés au marquis de Siete Yglesias [1]. Les œuvres passèrent donc en Espagne et s'il n'est pas rare d'en trouver des copies, les originaux ne semblent actuellement appartenir à aucune galerie publique [2].

[1] Alex. Pinchart : *Archives des arts, sciences et lettres.* Gand, 1863, II, p. 152.

[2] On peut avoir des copies des portraits d'Albert et d'Isabelle dans la salle de la Confrérie des Escrimeurs de Gand. Lord Spencer possède un portrait de l'archidue Albert qui est peut-

Le royal couple est représenté à mi-corps, l'archiduc debout, la main sur la garde de son épée, l'infante assise et tenant un éventail. Les détails du costume aux premières années du XVIIe siècle ont été rendus avec une patience et une fidélité remarquables. Les broderies et les passements d'or et de soie, les dentelles, les joyaux, les frisons de plumes sont si bien précisés que l'on s'explique sans peine l'empressement des historiens du costume à s'emparer de ces planches.

Il ne faut pas hésiter à voir dans ces œuvres des travaux véritablement officiels et l'on peut d'autant moins leur refuser ce caractère que le graveur les dédie aux princes eux-mêmes en insistant sur la qualité de peintre « de leurs sérénités » obtenue par Rubens : *Ex archetypo Petri Pauli Rubenii serenitatis suæ pictoris 1615*. Aucun nom d'éditeur ne figure sur les planches.

On peut envisager ces deux portraits comme des œuvres de premier ordre et la haute notoriété de Jean Muller autorise pleinement la supposition qu'un appel direct avait été fait à son concours.

Serait-il admissible, en effet, que deux planches

être celui gravé par Muller. M. Alex. Robert, artiste peintre à Bruxelles et membre de l'Académie, possède également des copies anciennes des mêmes portraits.

de dimensions inusitées [1] reproduisant des portraits peints par Rubens, d'après des personnages au service desquels il se trouvait, eussent pu voir le jour sans être revêtues de son approbation?

Jean Muller méritait, du reste, de compter parmi les graveurs les plus éminents et tous les iconographes s'accordent à lui reconnaître un talent exceptionnel. « Il a beaucoup surpassé Goltzius dans ce qui s'appelle la liberté du burin, dit Mariette, et je ne sache personne qui ait poussé plus loin dans cette partie [2]. » Bartsch, de son côté, fait sienne l'appréciation de Watelet lorsqu'il dit que jamais on ne posséda mieux le métier de la gravure [3].

Jean Muller naquit à Amsterdam vers 1570 et l'on suppose qu'il était frère de Herman Muller qui fut également graveur et paraît avoir travaillé en Belgique. Rubens est avec Spranger le seul peintre flamand dont Jean Muller s'est inspiré. Au surplus ses portraits d'Albert et d'Isabelle constituent l'unique rapprochement entre le graveur et l'École anversoise.

Muller avait fait paraître la même année 1615 un portrait d'Ambroise Spinola d'après Miereveld

[1] Les portraits mesurent 450 millimètres sur 310.
[2] *Abecedario*, IV, p. 21.
[3] *Peintre-graveur*, t. III, p. 263.

et il a pu se faire que l'illustre personnage, fort lié avec Rubens, ait servi d'intermédiaire entre le peintre et le graveur néerlandais. C'est là du reste une simple hypothèse.

Dans les Pays-Bas, tout travail important devait être créé sous l'inspiration de Rubens. C'est ainsi que lorsque les États de la Gueldre firent imprimer en 1619 les coutumes du pays de Ruremonde, un frontispice lui fut demandé. Le maître y représenta les archiducs Albert et Isabelle. Ce dessin payé 12 florins fut gravé par Jean Collaert. Le cuivre repose aux archives de Ruremonde et l'on a retrouvé les comptes relatifs à son exécution. Cette planche restée anonyme n'avait été signalée par aucun des auteurs qui se sont occupés de Rubens [1]. Elle n'a rien de remarquable.

A l'époque dont il s'agit, Rubens semblait avoir renoncé à l'espoir d'obtenir des graveurs anversois l'interprétation régulière de ses travaux et ce ne

[1] Voir le titre de l'ouvrage : *Gelresche Rechten des Ruremundschen Quartiers. Tot Ruremundt bij Johan Hompes*, M.DC.XX. Cette dernière mention disparut dans l'édition de 1645, imprimée par Gaspard du Pree. (*De Maasgouw, weekblad voor limburgsche geschiedenis*, 1ste jaarg., n° 15; Maastricht, 10 april 1879, page 58, article de M. J.-B. Sivré. — Communication de M. Henri van Neuss, conservateur des archives du Limbourg belge.)

fut sans doute qu'à titre d'exception que des planches comme la *Sainte Hiltrude* et la *Sainte Aldegonde* publiées par Théodore Galle purent venir s'ajouter à son œuvre en 1617.

Un renseignement précis nous est donné à cet égard par la dédicace de la première de ces planches à Antoine de Winghe, abbé de Liessies. Dans une lettre à ce prélat, datée du 8 décembre 1627, Moretus écrit : « *Je me rappelle vous avoir exprimé mon étonnement de vous voir actuellement prendre plaisir aux sublimes créations de Rubens, vous qui aviez l'habitude de leur préférer les compositions plus simples d'autres artistes* [1]. » Il est donc évident que même à l'époque où Rubens avait pris rang parmi les plus grands maîtres de l'Europe il se trouvait encore à Anvers des contempteurs de son style et au goût desquels il lui fallait satisfaire pour obliger ses éditeurs. De Winghe avait lieu d'être d'autant plus satisfait de l'estampe que lui dédiait Théodore Galle qu'elle se rapprochait mieux des compositions « plus simples » des artistes qu'il affectionnait.

[1] « *Mirari me R. P. V. jam sublimibus Rubenii inventionibus delectari, quæ humiles aliorum præferre olim consuevit.* » Titres et Portraits, etc., pl. 29.

CHAPITRE IV.

Différence nécessaire des procédés de reproduction des tableaux de Rubens et des œuvres de ses prédécesseurs. — Importance du rôle du maître dans les travaux de ses interprètes. — MICHEL LASNE de Caen, premier graveur aux gages de Rubens. — Planches qu'il exécute pour le peintre. — Ses relations avec P. DE JODE le vieux. — Étude du talent de ce graveur. — JACQUES DE BYE. — Rapports de ce dernier avec Rubens. — Sa prétendue participation à la formation de l'école des graveurs du maître.

La recherche des premières relations de Rubens avec les graveurs révèle des tentatives parfois habiles, plus souvent encore des interprétations dont la forme, en quelque sorte imposée, ne redit la pensée du maître qu'en l'altérant.

Si les œuvres d'un tel peintre semblaient naturellement désignées pour fournir au burin des

éléments de succès à peine entrevus dans le passé, le degré de perfection rêvé par le maître ne devait être atteint par aucun des systèmes qui jusqu'alors avaient obtenu les faveurs du public.

« Il était réservé au génie sublime de Rubens, dit Mariette, d'apprendre aux graveurs à se servir de leur burin pour imiter par un nouveau travail la variété des teintes, le passage insensible des ombres aux lumières, l'accord des couleurs, la nature des divers objets; tout ce qui contribue à répandre la vérité et l'harmonie dans un tableau [1]. »

L'accomplissement d'une transformation de cette importance paraît une œuvre herculéenne si l'on considère les éléments dont le maître pouvait disposer pour sa réalisation. Le coup d'œil que nous avons jeté sur les productions de l'École anversoise, nous a permis de saisir les limites d'un art qui aspirait à peine à s'affranchir de la librairie. L'exemple donné par l'Italie, l'Allemagne ou la Hollande n'avait point trouvé d'imitateurs dans les Pays-Bas catholiques. Aucun grand peintre n'y avait entrepris de donner à la gravure un caractère plus élevé par l'interprétation de ces vastes ensembles où les Sadeler s'étaient illustrés en Allemagne.

[1] Mariette : *Abecedario*, V, p. 63.

On n'y voyait point davantage, comme en Hollande, une école appliquée à répandre par le burin l'image des citoyens dont s'honorait la patrie. Bien que la trêve de 1609 eût renoué les relations de provinces violemment séparées, les maîtres que Goltzius avait formés ou inspirés ne venaient point, dans les provinces restées fidèles à l'Espagne, travailler à la glorification d'un régime que leurs guerriers ou leurs écrivains avaient combattu avec une égale ardeur. Que l'on compare les recueils de portraits livrés par Philippe Galle aux graves et nobles effigies issues des presses hollandaises et l'on sera frappé de la différence de ces œuvres. La surprenante adresse des Wiericx ne donne que plus d'évidence à la pauvreté du fonds où s'alimente leur activité et leurs portraits, si admirables dans leur minuscule précision ne reproduisent que rarement les traits des hommes de leur pays.

Otho Vœnius avait le premier, comme on l'a vu, songé à utiliser le burin des maîtres de la Hollande, mais ses travaux de pure illustration n'avaient point une haute portée. Il les destinait d'ailleurs à ses compatriotes autant qu'aux Flamands et les États de Hollande furent appelés plus d'une fois à lui conférer des priviléges.

Les œuvres que le pinceau de Rubens devait

fournir aux graveurs allaient abandonner à leur intelligence une part d'initiative que jusqu'alors aucun peintre ne leur avait demandée. Si le maître ne leur soumettait pas le difficile problème de pénétrer le secret de sa coloration, d'en rendre la puissance par l'unique forme d'opposition laissée à la gravure [1], encore fallait-il que leur burin trouvât des ressources nouvelles pour rendre avec succès les vastes ensembles créés par son génie; l'étude des dessins fournis aux chalcographes dénote assez qu'il ne pouvait suffire d'une simple transcription pour arriver à ce travail parfait de clair-obscur dont certaines planches fournissent l'admirable exemple.

Malheureusement, nous l'avons dit, la dispense accordée à Rubens par les lettres patentes de 1609 [2] de signaler ses collaborateurs à la gilde de Saint-Luc oppose des difficultés extrêmes à l'étude régulière de son école. Plusieurs graveurs nés à l'étranger et qui brillent au premier rang de ses

[1] « Aucune des estampes qui ont été gravées de son vivant » ne l'ont été d'après ses tableaux, mais d'après des dessins » très-terminés ou d'après des grisailles peintes à l'huille. » MARIETTE : *Abecedario*, V, p. 69.

[2] Ces lettres ont été publiées par M. GACHARD : *Particularités et documents inédits sur Rubens* : TRÉSOR NATIONAL, t. I[er] (1842), pp. 157 et suivantes.

interprètes ne nous apparaissent que déjà complétement formés et sans qu'il soit possible de se renseigner sur leurs années d'apprentissage.

On s'est peut-être trop hâté d'inférer de cette absence d'indications qu'à Rubens devait revenir l'honneur d'avoir enrichi la gravure de procédés dont l'introduction appartient sans doute pour une bonne part aux graveurs eux-mêmes. Watelet[1] ne se trompe pas lorsqu'il combat l'assertion des écrivains qui montrent Rubens allant jusqu'à compléter *par le burin* les planches de ses graveurs et Mariette s'avance beaucoup lorsqu'il fait *enseigner* par le peintre « la manière de fondre à propos le travail du burin, à le tenir sourd à certains endroits, à lui donner en d'autres la légèreté, à varier ses tailles, à leur faire prendre les contours les plus propres pour faire paraître les objets en relief[2]. »

Si Rubens était pour ses graveurs un guide précieux et sûr, il ne s'attardait point, sans doute, à leur apprendre leur métier et l'examen des grisailles et des dessins préalables à certaines planches connues, de même que l'esprit des retouches

[1] *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1792, II, p. 557.

[2] *Abecedario,* V, p. 69.

aux premières épreuves, démontre assez que l'effet et l'expression d'une planche étaient ses préoccupations essentielles. Quant au procédé même, c'était au graveur qu'en appartenait l'initiative et il suffit pour le prouver de confronter les planches si dissemblables dans leur mode de production de Vorsterman et de Bolswert, de Witdoeck et de Soutman.

Nous pensons établir par l'ensemble de ce travail que si la volonté et l'influence de Rubens doivent être envisagées comme point initial du progrès auquel le nom du maître reste attaché, la grande étape qui s'accomplit n'est pas isolée de tout lien avec les systèmes antérieurs et l'on peut appliquer dans une certaine mesure à l'école entière ce passage d'un auteur [1] concernant S. à Bolswert « que d'autres écoles avaient exploité d'une part tous les raffinements du burin, de l'autre toutes ses hardiesses. »

A l'exception de Corneille Galle nous n'avons vu pendant les premières années du retour de Rubens à Anvers que des artistes associés tempo-

[1] Renouvier : *Des types et manières des maîtres-graveurs.* Montpellier, p. 118.

rairement à ses travaux. Il est remarquable pourtant que si le maître n'accepta comme définitive la formule d'aucun graveur en renom, ses collaborateurs préférés n'appartenaient à l'École anversoise ni par l'éducation ni par la naissance.

Le premier graveur que l'on trouve en relations directes avec Rubens, après C. Galle, est un Français : Michel Lasne de Caen, qui fournit plus tard dans son pays une fort belle carrière. Ses tentatives d'après Rubens sont plus intéressantes qu'heureuses et pour le juger à sa valeur il convient de le voir dans les estampes qu'il donna en France à l'époque de sa vogue. Il fit alors de beaux portraits dans le goût de Mellan, des scènes de mœurs d'après Saint-Igny et Abraham Bosse, et collabora même à certaines planches de Callot.

Bien qu'il y ait tout lieu de supposer que Lasne apprit d'un père orfévre les rudiments de son métier[1], on ne doit point repousser d'une manière absolue l'une des suppositions de Mariette qu'il aurait été l'élève de Pierre de Jode le vieux dont sa première manière se rapproche plus, en effet, que de celle d'aucun des autres maîtres que lui

[1] *Archives de l'art français,* par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon : *Documents*, I, p. 44, note 1.

attribue encore le savant iconographe, à savoir : Léonard Gaultier, Théodore Galle ou Jacques de Bye. Il eut pourtant avec ceux-ci des relations.

Il est d'autant moins probable que Michel Lasne apprit en Flandre tout ce qu'il savait, qu'en 1617 la gilde de Saint-Luc l'autorisait à travailler à Anvers pendant une période de deux mois réclamant en retour de cette faveur une somme de 6 florins [1].

Qu'il ait excédé cette période, on n'en saurait douter, car les planches qu'il exécuta à Anvers durent exiger fort au delà de deux mois, mais rien ne prouve, comme l'avance Mariette, qu'il fût encore en Flandre en 1620. Et, en effet, le frontispice qu'il ajouta sous cette date au commentaire de Nonnius sur la numismatique impériale de Goltzius [2], avait déjà servi en 1618 pour la *Græciæ, Asiæq. minoris nomismata* publiée par Jacques de Bye.

Michel Lasne travailla aussi pour Jacques Francart, peut-être à Bruxelles, car l'on trouve sa signature au bas du titre du *Premier livre d'architecture.... contenant diverses inventions de*

[1] Les *Liggeren*, etc., I, p. 541.

[2] *L. Nonnii Commentarius in H. Goltzii Græciam, insulas et Asiam minorem.* Antv. 1620.

portes, etc. Le privilége accordé à cet ouvrage est daté du 20 février 1617.

Quoi qu'il en soit, Mariette a pu affirmer qu'en 1621 il était de retour en France [1].

Travaillant pour Rubens, Michel Lasne était affranchi du contrôle de la gilde de Saint-Luc. Il ne peut y avoir de doute sur ses relations directes avec le maître, car son œuvre contient des estampes que Vorsterman et Pontius furent appelés, par la suite, à refaire ou à retoucher. Exemples : La petite *Sainte Famille* que Vorsterman grava avec une si rare perfection et que Rubens dédia à l'épouse de Rockox [2], *la Chaste Suzanne,* planche non décrite par Basan [3] et que Pontius grava de nouveau en 1624; *la Vierge et l'enfant Jésus* (B. 32, S. 68), retouchée dans la perfection, peut-être par Pontius.

L'intervention de Rubens dans les travaux de Michel Lasne est établie par la dédicace que fit le maître d'une de ses planches à une femme illustre par son savoir : Anna Roemer Visscher, dont le nom se rencontre encore au bas d'une autre

[1] *Archives de l'art français,* I, p. 44.

[2] Basan, p. 53; Vr. Schneevoogt, p. 123.

[3] Schneevoogt, p. 93. Il en existe une épreuve au cabinet de Paris.

planche gravée par Vorsterman en 1620 et représentant, comme celle du graveur français : *la Chaste Suzanne surprise par les vieillards* [1].

Rubens trouva-t-il insuffisante la planche de Michel Lasne? On pourrait le croire en voyant la même œuvre servir de nouveau de modèle à une gravure de Pontius en 1624 et le même sujet autrement interprété dédié pour la seconde fois et en termes identiques à la même dame en 1620. Sur l'une et l'autre planche on lit :

Lectissimæ virgini Annæ Roemer Visscher illustriæ Bataviæ syderi, multarum artium peritissimæ poetices vero studio supra sexum celebri, rarum hoc pudicitiæ exemplar, Petrus Paulus Rubens D. D. [2].

[1] La composition gravée par Vorsterman diffère complétement de celle gravée par Michel Lasne. Lorsque Pontius exécuta sa planche d'après le même original reproduit par ce dernier, il n'y mit aucune dédicace.

[2] Dans son livre intitulé *P.-P. Rubens, documents et lettres* (Bruxelles, 1877, p. 94), M. C. Ruelens dit au sujet de la personne désignée dans la dédicace de la planche de Vorsterman : « Elle jouissait de son temps d'une réputation semblable à celle de Mlles de Scudery ou de Rambouillet en France; les poëtes la chantaient à l'envi, les savants en grec et en latin célébraient ses talents et ses vertus, les artistes lui dédiaient leurs œuvres... Quels rapports Rubens eut-il avec la famille de Roemer

La planche de Michel Lasne est signée de son monogramme ML qui apparaît sur d'autres estampes de son burin.

Les pièces qu'il mit au jour à Anvers, alors surtout qu'on les rapproche des œuvres postérieures de sa longue carrière [1], justifient assez l'hésitation de Mariette dans la recherche de son maître. Le *Saint François d'Assise recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge*, estampe d'après Rubens, publiée par Théodore Galle, le rapproche plutôt de Corneille Galle que du frère de celui-ci. Le burin est essentiellement flamand et fort épris de la taille dite en « dos de maquereau. » Sans être dénuée d'adresse ni de quelque sentiment de l'effet, l'œuvre se caractérise par une certaine vulgarité de physionomie et rend très-imparfaitement le style de Rubens.

Les noms du peintre et du graveur sont rassemblés sur un écriteau que des clous semblent fixer à un rocher au premier plan de la gauche.

L'éditeur fit la dédicace de sa planche à un personnage considérable, Ottavio Pisani, savant

Visschers? Nous n'en trouvons point de trace. En l'an 1620 l'artiste n'avait pas encore été en Hollande et Anna Roemer ne vint dans les Pays Bas espagnols que beaucoup plus tard. »

[1] Michel Lasne mourut en 1667.

de valeur et l'introducteur en Belgique de l'usage qui s'y est conservé d'administrer le viatique aux fidèles retenus chez eux par la maladie ou les infirmités; cette qualité ne pouvait être omise dans le texte d'une dédicace à l'époque dont il s'agit [1].

Le burin de Michel Lasne se montre sous un jour moins défavorable dans une composition assez analogue à la précédente par le sujet : *saint François de Paul recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge* [2] (B. 19, S. 42), estampe de dimensions moindres et d'un fort bon effet. Le burin assez sec ne s'identifie que très-imparfaitement avec la manière du peintre, mais le graveur fait preuve de beaucoup de talent personnel et l'on ne peut méconnaître un très-grand caractère à la tête de saint François. Les noms du peintre et de l'éditeur Théodore Galle n'apparaissent qu'au deuxième état de la planche qui ne reçut jamais de dédicace, bien qu'un double cercle tracé dans la marge infé-

[1] *Octavio Pisani Jo : Antonii Filio : Julii fratri, Primo Dei Gratia in Belgio autori umbrellarum sanctissimi sacramenti apud ægrotos incedentis*, etc. J. Wierix a gravé un très-intéressant portrait du personnage placé en tête de son traité d'astronomie publié à Anvers, chez Rob. Brunneau, en 1613.

[2] Cette composition augmentée d'un personnage est au Musée de Lille, n° 310 du Catalogue de 1869.

rieure semblât destiné à recevoir des armoiries. Ce cercle disparut toutefois pour faire place à l'inscription : *S. Franciscus de Paula.*

On songe, avec Mariette, à Léonard Gaultier en considérant cette planche d'un effet brillant et métallique. D'autre part, l'aspect d'une *Sainte Famille* (B. 53, S. 123), publiée à Anvers, évoque le souvenir de Pierre de Jode le vieux.

Cette fois Michel Lasne conduit son burin de manière à côtoyer l'effet de certaines planches de Callot. Pierre de Jode gravait lui-même de ce burin et Michel a certainement étudié ses procédés en exécutant sa petite planche.

Il n'est pas sans intérêt de constater, en passant, l'identité de type et de caractère des personnages de la *Sainte Famille* avec une autre Sainte Famille dite « au perroquet » appartenant au Musée d'Anvers. La composition des deux œuvres diffère, mais la Vierge est empreinte de la même grâce, l'enfant Jésus dans son abandon juvénile a le même caractère, saint Joseph, enfin, représenté sous le même angle dans les deux tableaux, complète l'identité de physionomie.

Ces diverses circonstances nous encouragent dans la supposition que si, comme on l'assure, le

tableau de *la Vierge au perroquet* fut offert à la corporation de Saint-Luc vers 1630 [1], l'exécution du tableau est d'une date fort antérieure, et cette manière de voir est confirmée par l'existence d'une gravure attribuée à Michel Lasne et qui reproduit le groupe principal du tableau (B. 32, S. 68 Vierges).

Ce fut Pierre de Jode qui publia cette estampe, très-semblable par le style à la planche citée plus haut. Le burin y procède avec une telle discrétion qu'un maître resté inconnu : Bolswert ou Pontius, trouva plus tard le moyen d'en retravailler toutes les parties sans rien supprimer, et de créer en quelque sorte une planche nouvelle et excellente, qui parut sous l'adresse d'Érasme Quellin.

Le nouveau graveur a fondu les tailles, renforcé les ombres, adouci les oppositions et très-habilement fait sien le travail primitif dont tout a été conservé.

Le même système fut appliqué avec un égal succès et au point de tromper des connaisseurs mêmes, pour le *Christ donnant les clefs à saint Pierre* (B. 49, S. 178), attribué à Pierre de Jode

[1] J.-B. Vanderstraelen : *Jaerboek der Vermaerde en Kunstryke Gilde van Sint-Lucas*. Antw., 1855, p 99.

cette fois. Ce fut encore Érasme Quellin qui publia cette planche retouchée.

On se résout difficilement à séparer l'une de l'autre la planche de la *Vierge*, attribuée à Michel Lasne, et le *Saint-Pierre*, donné à de Jode le vieux. Anonymes toutes deux, les planches parurent d'abord sous l'adresse de P. de Jode, reçurent une retouche analogue sur un travail primitif très-semblable. Ne serait-il pas légitime dans ces conditions de donner les deux estampes à un même auteur ? Dans ce cas, Pierre de Jode semblerait devoir être préféré.

Anversois de naissance, mais formé par Goltzius [1], ce maître éminent eut sans doute mérité l'honneur de graver Rubens bien avant les Galle ou Michel Lasne. Qualifié par De Bie de *desseigneur très-illustre*, compris dans l'*Iconographie* de Van Dyck, il pouvait compter, en réalité, parmi les meilleurs graveurs de son époque sur la foi de ses travaux d'après le Titien, F. Vanni, Jean Cousin, dont il grava le *Jugement dernier*, et surtout d'une suite de costumes dont Sébastien Vrancx lui

[1] Corneille de Bie : *Het gulden cabinet van de Edelvry Schilderconst*, etc. Antw., 1661, p. 493.

avait fourni les dessins, très-certainement pendant leur séjour commun en Italie.

On chercherait en vain parmi les œuvres anversoises des portraits qui pussent rivaliser avec ceux de Juste Lipse et de Marcus Van Vaernewyck que l'on voit en tête de l'Histoire de Belgique du dernier auteur [1] et dans lesquels Pierre de Jode atteint en finesse et en correction les effigies les plus parfaites d'aucun maître allemand ou hollandais.

Doyen de la gilde de Saint-Luc en 1608, de Jode était allié à Breughel-de-Velours par le mariage de sa sœur avec ce grand peintre. Alors donc qu'on le voit publier l'estampe du *Christ donnant les clefs à saint Pierre* d'après une peinture exécutée par Rubens pour orner le tombeau du vieux Pierre Breughel-le-Drôle, alors surtout qu'on voit de Jode dédier cette planche à son beau-frère [2], on peut croire que l'œuvre émane en réalité de son burin.

[1] *De Historie van Belgis...*, etc. Antw., Hieronymus Verdussen, 1619.

[2] *Celeberrimo excellentissimoq. in arte pictoria viro Joanni Breugelio qui hanc tabulam in æternam patris suiq. Petri Breugelii pictoris clarissimi memoriam admirabili Petr. Paull. Rubenii operâ depictam erigi curavit ; affinitatis et benevolentiæ hoc symbolum æri insculptum D. D. Petrus de Jode.*

Le caractère, en quelque sorte privé, de l'œuvre ne l'empêche pas d'être de grandes dimensions et le Christ, vu jusqu'aux genoux, n'a pas moins de 35 centimètres de haut. Le travail est d'une grande sobriété comme le sont presque toutes les œuvres de P. de Jode, et c'est tout au plus si l'effet arrive à ce degré de vigueur que l'on qualifie dans la langue du métier de gravure en demi-teinte.

De Jode recourt très-rarement à une troisième taille et, de même que dans la *Vierge* de Michel Lasne, l'opération postérieure de retouche a pu utiliser la première taille comme simple préparation. La reprise a même su conserver à la planche toute sa fraîcheur, beaucoup de transparence et de légèreté. Si la dédicace du premier état n'attestait un travail parfait, la retouche pourrait être envisagée comme l'achèvement de l'œuvre interrompue d'un premier graveur [1].

M. Charles Leblanc se trompait en donnant à de Jode le père la planche du *Couronnement de sainte Catherine* d'après Rubens (B. 16, S. 36).

[1] Lorsque l'éditeur Corneille Danckerts fit paraître sa grande composition anonyme du *Denier de César*, d'après Rubens (S. 209), il y introduisit derrière le Christ les trois figures d'apôtres empruntées à l'épitaphe de Breughel, copiées d'après la planche de de Jode dans son premier état.

L'éditeur de cette œuvre, Jean Meyssens, étant né en 1612, la production de l'estampe doit être reculée jusqu'après 1630 pour le moins. Le vieux de Jode avait alors franchi la soixantaine et n'eut pas modifié à cette période avancée de sa vie une manière si complétement formée.

Il faut attribuer de même au second Pierre de Jode le portrait d'Emmanuel Sueiro, chevalier du Christ, estampe d'après Rubens, datée de 1624. La gaucherie de burin qui caractérise cette œuvre concorde fort bien avec l'idée que l'on se fait du travail d'un jeune homme de dix-huit ans.

En somme, la collaboration de de Jode le père à l'œuvre de Rubens, demeure problématique, malgré ce qu'en dit M. Renouvier [1]. Le séjour qu'il fit à Paris est fixé à l'année 1613 par le même écrivain. Il ne peut être question que d'un premier séjour, attendu que d'après De Bie [2] les de Jode père et fils travaillèrent ensemble dans la capitale de la France pour le compte d'Antoine Goetkint d'Anvers, *alias* Bonenfant.

[1] *Des types et manières des maîtres-graveurs*, p. 106... « P. de Jode grava de plus près Rubens, etc.... » Il est vrai que le savant iconographe faisait travailler le maître dès 1567.

[2] *Gulden Cabinet*, p. 511.

Pierre le fils étant né en 1606 ne peut avoir travaillé en 1613 « avec son père pour engraver quelques pièces pour M. Bonenfant » à l'âge de sept ans.

Pour revenir à Michel Lasne, ses relations avec Pierre de Jode durent naître à Paris et se poursuivre à Anvers et l'on expliquerait de cette façon l'analogie de manière déjà sensible dans l'œuvre du jeune Normand à l'époque de son arrivée en Belgique. Il avait gravé à Paris en 1617 un portrait d'Ambroise de Salazar, interprète espagnol du roi, œuvre signée de son nom latinisé *Asinius* [1].

La même signature *Msinius* apparaît la même année sur le titre de la *Nomismata Imperatorum Romanorum aurea argentea œrea... opera Jacobi Biœi Antverpiani. Antv.*, 1617, et nous savons que, bien réellement, le graveur était à Anvers à l'époque indiquée.

On attribue à Rubens le dessin des titres gravés par Michel Lasne pour Jacques De Bye et la supposition semble pouvoir être admise, bien que le nom du grand peintre n'apparaisse pas sur ces pièces.

[1] Renouvier, XXXIX, p. 130.

Le frontispice de la *Nomismata* de 1617 a une grande tournure avec sa ville de Rome couronnée par la Victoire et ses captifs enchaînés. En 1617, à Anvers, Rubens était seul en état de composer dans un tel style.

On hésitera davantage à attribuer au maître le frontispice du *Commentarius in Huberti Goltzii Graeciam insulas et Asiam minorem*, œuvre de Nonnius publiée par Jacques De Bye trois ans après l'autre volume.

Le nom de Michel Lasne apparaît encore sur cette estampe et prouve à la fois la continuation de son séjour à Anvers et ses relations intimes avec Jacques De Bie ou de Bye, un des quatre graveurs que Mariette avait songé à lui donner pour maîtres.

Il résulte très-évidemment des planches de 1617 que Michel Lasne était un fort habile homme à cette époque et l'idée qu'il était venu à Anvers pour y travailler et non pour y apprendre se trouve ainsi confirmée. Le procédé même surpasse de beaucoup en perfection le dessin qui fut toujours la partie faible du graveur.

Remarquons, enfin, la différence notable qu'il y avait à l'époque du séjour de Michel Lasne à Anvers entre la manière de P. de Jode et celle de Jacques de Bye

On a attribué à de Bye une telle influence sur la formation de l'École des graveurs de Rubens qu'il devient nécessaire de nous arrêter un instant à ce maître considéré dans ses rapports avec le peintre anversois.

Jacques de Bye, numismate et graveur, fut un temps au service de la maison de Croy. Il exécuta, en cette qualité, le livre contenant la *Généalogie et Descente*, de l'illustre famille qu'il servait et sur le titre même du recueil l'on trouve cette signature : *Jacobus de Bye suæ Ex^ie^ scalptor fec.*

Le talent du graveur se montre sous un jour très-favorable dans ce travail. Les figures en pied de « ceulx » de la maison de Croy sont traitées d'un burin correct et brillant, les personnages sont d'un bon dessin et portent avec aisance des costumes d'apparat. La signature D. BYE se rencontre sur quelques planches.

Élève d'Adrien Collaert, Jacques de Bye avait été inscrit dès l'année 1595 à Saint-Luc mais proclamé franc-maître seulement en 1607. Il fut au nombre des graveurs de Martin de Vos et ses premières planches accusent une personnalité assez effacée.

On a conclu d'une lettre que Rubens écrivait à de Bye au mois de mai 1611, qu'à cette époque

le graveur devait reproduire un tableau du maître récemment terminé : *Junon transférant les yeux d'Argus au plumage du paon* [1]. Un passage de la lettre disait :

« J'espère que vous ne prendrez point de mau-
» vaise part que je profite d'une occasion qui se
» présente de me dessaisir de mon tableau de
» *Junon et Argus* et j'espère bien qu'avec le temps
» il sortira du pinceau une œuvre qui vous con-
» viendra mieux. J'ai pourtant voulu vous pré-
» venir de l'affaire avant de la conclure attendu
» que je tiens à agir ponctuellement et à donner
» satisfaction à tout le monde, surtout à mes amis,
» et je sais bien qu'avec les princes on n'agit pas
» toujours selon son bon vouloir. Ce qui n'empêche
» que je vous reste infiniment obligé. »

Ce passage ne nous semble en aucun cas devoir être interprété comme le font la plupart des auteurs qui le reproduisent. Il nous paraît résulter à toute évidence de la lettre à de Bye que cet artiste avait offert ses bons offices pour l'acquisition d'une œuvre de Rubens, destinée à son maître, le prince Charles

[1] SMITH : *Catalogue raisonné*, n° 1119. La lettre à de Bye a été publiée pour la première fois par M. A. Pinchart d'après l'original de la Bibliothèque royale de Bruxelles : *Archives des arts, sciences et lettres*, II, p. 164.

de Croy, mais que celui-ci témoignait quelque hésitation à conclure le marché. Rubens avise de Bye, non de la vente consommée de son œuvre, comme on l'a dit, mais de l'occasion qui se présente pour lui de s'en dessaisir et il exprime l'espoir qu'une toile nouvelle conviendra plus complétement à de Bye ou plutôt au prince. De là cette phrase : « *Je sais qu'avec les princes on n'agit pas selon son désir,* » et il n'en remercie pas moins l'intermédiaire de ses bon offices.

Charles de Croy était grand amateur d'art et ses tableaux réunis « auraient formé un musée digne d'un souverain [1]. » Il mourut en 1612 et d'après l'inventaire de ses toiles, nous constatons qu'il ne possédait aucune œuvre de Rubens.

De Bye était naturellement désigné pour servir d'intermédiaire entre le peintre et le duc d'Arschot, mais ne réussit pas dans la négociation qu'il semble avoir entreprise.

Quoi qu'il en soit, la manière de graver de de Bye aurait médiocrement convenu à l'interprétation des œuvres de Rubens. L'essai n'eut point

[1] A. Pinchart : *Inventaire des tableaux de Charles de Croy, duc d'Arschot*, etc., 1613. — *Archives des arts, sciences et lettres*, I, p. 158.

lieu, bien que les deux maîtres aient vécu côte à côte pendant bien des années et qu'ils eussent en Rockox un ami commun [1].

Une note du catalogue des livres du célèbre bibliophile van Hulthem [2] dit, à propos du recueil des *Vrais portraits des rois de France*, publié à Paris, en 1636, par Jacques de Bye : « chefs-» d'œuvre de portraits gravés d'après les mo-» numents authentiques par un des meilleurs » graveurs de son siècle, anversois d'origine » et *le maître des plus célèbres graveurs de* » *Rubens*... »

Ce renseignement fort imprévu que Van Hulthem tirait, disait-il, d'une « note manuscrite » bien que placé sous son respectable patronage, ne doit être admis qu'avec une grande réserve, et l'éloge que cette note fait de de Bye paraîtra sans doute excessif à qui connaît son œuvre.

Jacques de Bye comptait certainement en France parmi les graveurs estimés et Louis XIII lui accorda une protection précieuse; mais le Roi Très-Chrétien ne manquait pas dans ses États de

[1] La *Numismata Imperatorum* de de Bye est dédiée à Rockox.

[2] *Bibliotheca Hulthemiana*. Gand, 1836, II, p. 156.

graveurs, français de naissance, très-dignes d'entrer en parallèle avec son graveur anversois.

En Flandre, de Bye peut être rapproché sans grand désavantage des Barbé et des Galle; il ne soutient pas la comparaison avec un de Jode ni surtout avec les maîtres illustres de l'école de Rubens dont la place est vraiment marquée parmi les « meilleurs graveurs du siècle. »

A-t-il eu, en, réalité une part à la formation de ces praticiens consommés? Aucun fait n'autorise à le croire. A quelle époque, au reste, aurait-il dirigé l'enseignement de ces graveurs? Le *Liggere* de la corporation de S[t]-Luc d'Anvers ne lui donne aucun élève et pas une fois Rubens n'a recours à son burin pour la reproduction d'une œuvre petite ou grande, voire du plus léger croquis. Ce sont bien là des présomptions de quelque valeur sans doute. Nous n'avons pas contesté à l'auteur de la *Généalogie des Croy* un talent correct, mais assurément ce n'était point par son système de gravure que devaient se former un Vorsterman ou un Pierre Soutman à ne considérer que la date probable de leur apprentissage.

Nous pensons donc, jusqu'à preuve ultérieure, devoir considérer comme dénuée de vraisemblance l'intervention de de Bye dans la formation de la brillante école des graveurs de Rubens.

CHAPITRE V.

—

Pierre Soutman de Harlem. — Importance de son rôle auprès de Rubens. — Il grave ses copies de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Titien. — Intervention de Rubens dans la publication des estampes exécutées d'après ses œuvres. — Efforts qu'il fait pour les soustraire à la contrefaçon. — Priviléges sollicités des États de Hollande. — Résistance des États. — Sir Dudley Carleton. — Octroi final (24 février 1620). — Privilége français. — Étude de l'œuvre de Soutman.

La série régulière des graveurs de Rubens s'ouvre par un maître étrange, désordonné, — singulièrement habile toutefois — dont le rôle auprès du vigoureux coloriste mérite une attention particulière. Nous voulons parler de Pierre Soutman.

Natif de Harlem, ce maître s'établit à Anvers à une époque qu'il n'est pas possible de préciser et

y reçut la bourgeoisie à la date du 18 septembre 1620. L'année précédente il avait fait immatriculer aux registres de la corporation de St-Luc, conformément à ses règlements, un élève : Jean Timans, dont le nom n'évoque le souvenir d'aucune œuvre.

« P. Soutman était peintre, dit M. Renouvier [1]
» et vint de Harlem se former à l'école de Rubens.
» Tout en prenant ses habitudes de dessin et ses
» goûts chaleureux, il garda comme graveur, des
» allures qui lui vinrent de son pays. » L'auteur fait allusion à cet emploi délié de l'eau-forte, à ce pointillé mince qui caractérise la manière d'Isaïe Vandevelde dont il fait un peu arbitrairement le maître de Soutman.

On ne trouve pas Soutman inscrit à la corporation des artistes anversois et son travail habile, qui, en réalité, est plutôt d'un peintre que d'un graveur, permet de croire qu'il vint de son pays complétement exercé.

Justement vanté par les auteurs comme chef de la noble école de gravure d'où sortent les Visscher et Suyderhoef, il a peut-être passé trop inaperçu dans ses propres travaux. Soutman est cependant une personnalité marquante de l'histoire de la

[1] *Types et manières des maîtres-graveurs,* 2me partie, p. 119.

gravure. M. Emeric David a été presque seul à reconnaître ses hautes qualités [1]. « Il semble avoir » inspiré tout à la fois et Rembrandt et l'école de » Rubens » dit ce savant écrivain. Assurément le rôle est glorieux.

L'année 1580, que tous les biographes assignent à la naissance de Soutman, lui donnerait trente-neuf ans à l'époque de sa présence constatée à Anvers.

Ses estampes d'après Rubens, au nombre d'une quinzaine, doivent se classer logiquement en deux séries : les unes exécutées à Anvers même, et sous la direction du maître, les autres en Hollande au déclin d'une carrière longue et bien remplie. Les dates que l'on rencontre sur certaines de ces œuvres, soit qu'il les ait réellement produites après la mort de Rubens, soit que pour une cause quelconque il en ait différé jusqu'alors la publication, ont peut-être amené les iconographes à oublier le rôle que le grand peintre lui-même semble avoir assigné au graveur dans la reproduction de ses toiles.

Les vues de M. Emeric David concordent, à

[1] *Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure sur bois.* Paris, 1808, p. 71.

cet égard, avec les nôtres. « Pierre Soutman et
» Lucas Vorsterman nés l'un et l'autre en 1580 [1],
» formés d'abord dans la peinture par ses leçons,
» deviennent, dit-il, sous l'inspection de Rubens,
» les chefs de l'École. »

Les preuves ne nous manqueront pas pour démontrer l'exactitude de cette suppositon, du moins en ce qui concerne la priorité de Soutman sur la plupart des graveurs associés à l'œuvre de Rubens à partir de 1620 [2].

Soutman mania le pinceau et l'on est surpris de ne point trouver son nom dans le *Peintre-Graveur* d'Adam Bartsch. L'œuvre de Jacques Matham qui mourut en 1631 contient le portrait du théologien Nicolas Wigger (B. 205) exécuté d'après une peinture de sa main et le portrait de Matham lui-même fut peint par lui et gravé par J. Vandevelde en 1630. Lorsque C. Van Noorde publia le portrait de Soutman il lui attribua la qualité de peintre du roi de Pologne que le maître prend, effectivement, dans la dédicace qu'il fait en 1650 au roi Philippe IV, de ses *Principes Hollandiæ*. Enfin Samuel Ampsing, éditant en 1628

[1] On verra que pour Vorsterman cette date était inexacte.
[2] Emeric David : *op. cit.*, p. 70.

sa description de Harlem [1], désigne encore Soutman comme travaillant, à cette époque, en qualité de peintre à la cour polonaise.

Le rôle important que nous trouvons ainsi attribué à un maître dont les œuvres occupent jusqu'à ce jour une place effacée dans les galeries de tableaux, tendrait lui-même, dans une certaine mesure, à confirmer le fait de sa présence parmi les élèves de Rubens. Wladislas Sigismond de Pologne avait séjourné en Belgique au mois de septembre 1624 et, dans une lettre écrite de Bruxelles par l'ambassadeur de France, le 13 septembre, nous relevons ce passage : « Le peintre » Rubens est en ceste ville. L'Infante luy a com- » mandé de tirer le pourtraict du prince de Pologne » en quoy j'estime qu'il rencontrera mieux qu'en » la négociation de tresve [2]. » Il a pu se faire que Soutman qui semble avoir été un praticien habile ait attiré l'attention du prince et soit devenu ainsi le peintre en titre du roi de Pologne, un amateur d'art passionné [3].

[1] *Beschryving van Haarlem*, 1628, p. 372.

[2] Gachard : *Histoire politique et diplomatique de Rubens.* Bruxelles, 1877, p. 26.

[3] En 1621 les Archiducs avaient accordé la libre sortie aux œuvres d'art achetées pour son compte en Belgique. Pinchart : *Archives des arts, lettres et sciences*, II, p. 95.

Quoi qu'il en soit, à son retour, Soutman se fixa dans sa ville natale et s'y maria en 1630, le 21 avril [1]. Rien ne semble indiquer qu'à cette époque il entretînt encore des relations avec son illustre maître.

A ne le considérer que dans sa carrière anversoise, son rôle nous apparaît comme très-important et les œuvres que l'on peut rattacher à cette période de sa vie occupent, parmi les travaux de Rubens même, une place dont l'intérêt mérite d'être signalé.

Au commencement de l'année 1618 l'on voit le grand peintre entrer en négociations avec l'ambassadeur d'Angleterre près les États de Hollande, sir Dudley Carleton, pour l'acquisition d'un précieux cabinet d'antiques formé par ce diplomate [2]. Il ne s'agissait point d'une transaction à prix d'argent, mais d'un échange. Rubens tenant beaucoup aux antiques et Carleton n'étant pas moins dési-

[1] Vander Willigen : *Les artistes de Harlem*, 1870, page 266.

[2] La correspondance relative à cet objet nous a été conservée. M. W.-H. Carpenter en a publié les pièces dans ses *Pictorial Notices of Van Dyck and other Painters*, etc., ouvrage traduit en français sous le titre de *Mémoires et documents inédits sur Ant. Van Dyck, P.-P. Rubens et autres artistes contemporains*, par M. L. Hymans. Anvers, 1845.

reux de posséder les œuvres du peintre, les choses s'arrangèrent au mieux.

Le 28 avril Pierre-Paul écrivait :

« Je me trouve avoir en ce moment chez moi » quelques-unes de mes plus belles toiles, de celles » que je m'étais réservées à moi-même. J'en ai » même racheté quelques-unes pour une somme » plus grande que je ne les avais vendues, mais » elles sont toutes au service de votre Excel- » lence ..... en cas que nous réussissions, comme » je l'espère, à nous arranger, je ne manquerai » pas de finir le plus tôt possible tous les tableaux » encore inachevés, quoique compris dans la liste » ci-jointe [1]. »

La liste dont il s'agit est un document d'une valeur exceptionnelle. On n'y trouve pas seulement les titres des œuvres, mais Rubens y inscrit en marge le prix et les dimensions de chacune d'elles, ajoutant en outre des observations du plus piquant intérêt. Nous apprenons ainsi de lui-même la part importante qui revient souvent dans ses travaux à des élèves habiles et, jusqu'à un certain point, le secret de sa prodigieuse fécondité.

[1] *Op. cit.*, p. 169.

Notre sujet exige la reproduction intégrale de la pièce :

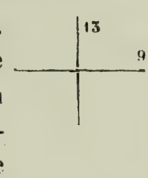
« *Au très-illustre et très-estimé sir Dudley*
» *Carleton, ambassadeur du sérénissime roi de la*
» *Grande-Bretagne près les États des Provinces-*
» *Unies à La Haye.*

» Liste des tableaux qui se trouvent chez moi :

500 florins.	*Prométhée enchaîné sur le Caucase;* un aigle lui ronge le foie. Cette toile est de ma main. L'aigle est de Snyders.	Pieds 6 — Pieds 8
600 florins.	*Daniel dans la fosse aux lions;* ceux-ci d'après nature, le tout de ma main.	8 — 12
600 florins.	*Léopards* (d'après nature) *entourés de Satyres et de Nymphes.* Le tout de ma main, à l'exception d'un superbe paysage fait par un artiste du plus grand mérite en ce genre.	9 — 11
500 florins.	*Léda et le Cygne.* L'amour se trouve aussi dans le tableau entièrement exécuté par moi.	7 — 10
500 florins.	*Christ en croix*, de grandeur naturelle, considéré comme la meilleure chose peut-être que j'aie jamais faite [1].	12 — 6

[1] *Crucifisso* doit nécessairement se traduire par *Crucifix :* Christ en croix. C'est ainsi que traduit également M. F. Villot :

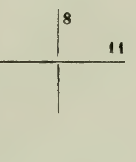
1200 florins. Le *Jugement dernier* exécuté en partie par un de mes élèves d'après le tableau beaucoup plus grand que j'ai fait pour le sérénissime prince de Neubourg. Celui-ci me le paya comptant trois mille cinq cents florins. La toile en question n'étant pas achevée, je la retoucherai entièrement moi-même de manière qu'elle puisse passer pour originale.



500 florins. *Saint Pierre prenant du poisson l'argent pour payer l'impôt.* Il est entouré de pêcheurs; le tout d'après nature de ma propre main.



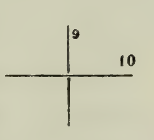
690 florins. *Cavaliers chassant le lion.* Ce tableau copié de celui que je fis pour le sérénissime prince de Bavière est commencé par un de mes disciples, mais achevé par moi.



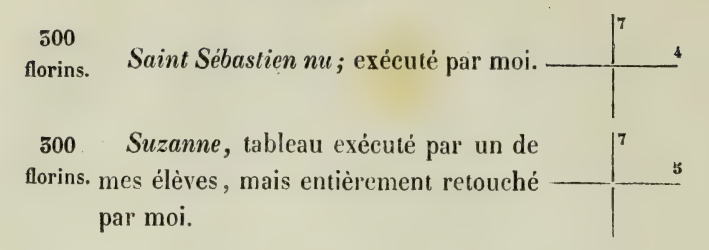
600 florins. Le *Christ et les Douze Apôtres* par mes élèves d'après les originaux appartenant au duc de Lerme. Tous sont retouchés par moi.



600 florins. *Achille déguisé en femme.* Cette peinture remarquable par son éclat est de mon meilleur élève, achevée de ma main et remplie de jeunes filles brillantes de beauté.



Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire, IV, pp. 297 et suiv. Rubens désignait réellement un *Christ en croix.*



300 florins.	*Saint Sébastien nu ;* exécuté par moi.	7	4
300 florins.	*Suzanne,* tableau exécuté par un de mes élèves, mais entièrement retouché par moi.	7	5

Tous les tableaux portés sur cette liste ne passèrent point aux mains de sir Dudley Carleton. Il reçut en échange de ses marbres 2,000 florins qu'il convertit en tapisseries de Bruxelles et, en fait de tableaux, borna son choix au *Prométhée,* au *Daniel,* aux *Léopards,* à la *Léda,* au *Saint Pierre,* à la *Chasse au lion,* au *Saint Sébastien* et à la *Suzanne.* Rubens ajouta, pour parfaire le prix, une petite toile de *Sara et Agar* actuellement en la possession du duc de Westminster.

Nous voyons par les lettres du grand peintre qu'il mit une insistance particulière à recommander la *Chasse* portée sur sa liste et la raison nous en est fournie par une correspondance de 1616-1617 [1]. L'agent britannique possédait une première chasse de la main de Rubens et pour l'autre le maître disait : « je la rendrai aussi belle » que celle que j'ai faite *autrefois* pour V. E., et

[1] Smith : *Catalogue raisonné,* supplément, pp. 234-241.

» elles correspondront parfaitement l'une avec
» l'autre, le premier des deux tableaux étant [la
» représentation] de chasseurs européens, et le
» second une poursuite de lions à la moresque et
» à la turque. »

Sir Dudley se rendit à ces raisons et le 22 mai, il répondit : « je donnerai la chasse aux lions
» pour pendant à l'œuvre que je possède déjà. »

En parcourant la liste des tableaux offerts par Rubens à sa transaction avec le diplomate anglais et dont huit sortirent de sa possession, l'on trouve plusieurs toiles reproduites au burin, du vivant même du maître et par des graveurs qui furent des premiers appelés à travailler sous sa direction.

La *Pêche du poisson pour payer le tribut* et la *Suzanne* fournirent matière à des œuvres de Vorsterman, la série du *Christ et les Apôtres* et l'*Achille à la cour de Lycomède* tombèrent en partage à Nicolas Ryckemans; enfin le *Christ en croix*, la *Chute des réprouvés* [1] et la *Chasse aux Lions* furent gravés par Pierre Soutman.

Il faut ajouter au lot de ce dernier la *Chasse aux Loups et aux Renards*, l'œuvre possédée par

[1] Cette planche porte la date de 1642.

sir Dudley Carleton, antérieurement à sa transaction avec Rubens, car telle était, en réalité, cette toile comme le démontre une liste de ses tableaux conservée au State Paper Office de Londres [1].

Soutman nous apparaît donc comme travaillant de bonne heure aux côtés de Rubens et ce n'est point se montrer d'une témérité extrême que de lui attribuer une part dans les tableaux commencés ou copiés par les élèves du maître, si l'on tient compte de l'habileté dont il fait preuve dans ses estampes. Peut-être faut-il expliquer ainsi la publication, par ses soins, d'une seconde interprétation de l'*Achille* gravée par son élève C. Visscher et surtout cette mention énigmatique qui figure sur ses grandes chasses d'après Rubens, *P. Soutman invenit, effigiavit et excudit,* accolée à cette autre *P.-P. Rubens, inventor* [2].

La qualité d'*inventeur,* assumée par un interprète, peut faire supposer à celui-ci une part plus considérable à la production du travail que n'en comporte la somme d'initiative abandonnée d'ordinaire aux graveurs.

[1] Carpenter, trad. Hymans, p. 181, note.

[2] On lit même *P.-P. Rubens pinxit* sur la grande chasse à l'hippopotame que Soutman signe lui-même comme *inventeur !*

D'autres planches encore nous montrent Soutman secondant Rubens dans une entreprise de confiance : la reproduction d'après les dessins du maître de certaines œuvres de Raphaël, de Léonard de Vinci et du Titien.

Sans nous arrêter, pour le moment, à l'étude critique de ces interprétations, nous pensons pouvoir affirmer que, sous le crayon de Rubens, et le burin de Soutman, la *Cène* de Léonard est une œuvre des plus intéressantes et qu'un talent remarquable a présidé à l'exécution des planches de la *Vénus couchée* du Titien [1] et du *Christ donnant les clefs à saint Pierre* d'après Raphaël. C'étaient peut-être des exercices préalables à des travaux d'une plus haute portée, mais l'admiration de Rubens pour les maîtres de l'Italie ne permet pas de les reléguer parmi les œuvres minimes créées sous sa direction.

Soutman édita lui-même, comme on l'a vu, les planches issues de son burin. Le *Christ en croix* (B. 83; S. 288) exécuté sans doute d'après le tableau porté sur la liste fournie à sir Dudley

[1] Cette estampe ne figure pas aux catalogues de l'œuvre de Rubens, elle est pourtant d'après un dessin du maître et d'ailleurs assez rare. Notre reproduction réduite est d'après l'original du Musée Plantin-Moretus, à Anvers.

Carleton, et une des planches les plus rares de l'œuvre du maître, parut sans privilége; il en fut de même du *Christ donnant les clefs à saint Pierre* (B. 54; S. 187).

Plusieurs des planches de Soutman passèrent, par la suite, aux mains d'éditeurs hollandais et flamands : Cl. de Jonghe — l'ami de Rembrandt — De Wit, Théodore van Merlen, mais les premiers états furent mis en circulation par le graveur lui-même.

L'absence de dates sur la majeure partie des œuvres de Soutman impose une tâche en quelque sorte irréalisable à qui veut entreprendre de déterminer l'ordre de production de ses planches. Toutefois, la nature même des travaux inspirés par les toiles de Rubens semble assigner à plusieurs d'entre elles une date contemporaine du séjour du graveur dans l'atelier du peintre.

L'omission du privilége ou la simple énonciation : *cum privilegio,* ajoutée à la suite du nom du graveur, peuvent être envisagées comme datant les estampes d'une époque antérieure à l'obtention par Rubens de ses priviléges étrangers. On ne peut toutefois être fixé à cet égard, beaucoup d'artistes hollandais se servant de la mention *cum privilegio.*

Bien que, dans un petit nombre de cas, Rubens ait personnellement assumé sur des estampes exécutées d'après ses œuvres la qualité d'éditeur, l'on sait qu'il supportait lui-même, le plus souvent, les frais d'exécution de ces travaux. Il serait toutefois impossible d'établir en l'absence de documents authentiques s'il fut intéressé à la vente de ses planches à une époque antérieure à l'apparition de celles de Vorsterman.

L'entreprise du grand peintre de faire reproduire par le burin ses œuvres principales semble l'avoir beaucoup préoccupé. Si les planches exécutées sous ses yeux par des graveurs habiles devaient contribuer rapidement à rendre populaires les conceptions de son génie, le succès même assuré à l'œuvre ne la désignait que plus fatalement aux entreprises de trafiquants peu scrupuleux. Se protéger contre ces entreprises était une véritable nécessité et Rubens, que l'on a voulu, plus d'une fois, représenter comme possédé d'une soif immodérée des richesses était pleinement justifié à soustraire ses travaux à des copies fautives dont sa réputation devait nécessairement souffrir.

A aucune époque, et dans aucun pays les éditeurs ou les auteurs n'ont été à l'abri des contrefaçons. Albert Dürer et Vésale, pour ne citer que

ces deux exemples éminents, se plaignent avec amertume de ne trouver qu'une sauvegarde illusoire dans les priviléges obtenus de la faveur des princes [1].

Les auteurs tenaient néanmoins à obtenir des « priviléges » qui assurassent leurs œuvres contre les réimpressions frauduleuses et des octrois temporaires leur étaient souvent accordés même en pays é ranger.

Les recueils d'Otho Vœnius étaient publiés avec les priviléges de presque toutes les puissances européennes. Ses compositions de la *Guerre des Romains et des Bataves* parurent en 1611 avec cette inscription :

« *Privilegiis Pontificio, Cæsareo, Regum Hispaniæ et Galliæ, Principum Belgii ac Confœderatarum Provinciarum Ordinum, cautum est,*

[1] « Ces priviléges ne valent pas la page qu'ils occupent dans » les diplômes, car je ne sais que trop par ce qui m'est arrivé » pour mes planches anatomiques, qui ont paru pour la pre» mière fois à Venise, il y a trois ans passés, ce que valent » les décrets des souverains auprès des libraires et des impri» meurs dont le nombre pullule partout et qui ont défiguré » mon œuvre tout en le décorant de titres pompeux. » Lettre de Vésale à Oporin; *Corporis humani fabrica* Basileæ, 1543. AMBROISE FIRMIN DIDOT : *Essai sur la gravure en bois.* Paris, 1863, p. 94.

nequis hoc aut cætera Auctoris opera æri incisa imprimat vel quoquomodo imitetur nî decem marcharum auri puri mulctam velit incurrere. »

Le privilége était purement prohibitif. Il ne constituait pas un droit de publication, mais avait pour objet d'assurer à l'éditeur d'une œuvre la propriété exclusive de celle-ci et l'autorisait à attraire en justice les contrefacteurs [1].

Au mois de mai 1619 les États de Hollande furent appelés à délibérer sur une demande introduite par Rubens en obtention de privilége et, chose remarquable, sa demande fut repoussée. La résolution des États est du 17 mai. En voici les termes :

« *Opte requeste van Pieter Rubbens, woonende*
» *tot Antwerpen, schilder, versoeckende octroy op*
» *syne wercken met interdictie van dye nae te*
» *maecken in de Vereenichde Provincien, is des*
» *suppliants versoeck affgeslagen* [2]. »

[1] On verra que Rubens fut lui-même obligé par la suite d'user de ce droit.

[2] « Sur la requête de Pierre Rubens habitant Anvers, pein-
» tre, sollicitant octroi pour ses œuvres avec interdiction de
» contrefaire celles-ci dans les Provinces-Unies, la demande
» du requérant est repoussée. » Dodt van Flensburg : *Archief voor kerkelijke en wereldsche geschiedenissen.* Utrecht, 1848, VII, p. 65.

Les planches qu'il s'agissait de publier étaient celles de Vorsterman alors en cours d'exécution. Le refus d'octroi était chose insolite ; pris à l'égard d'un homme de l'importance de Rubens, il semblait revêtir une forme personnelle d'hostilité.

Le peintre avait-il joué déjà dans la politique un rôle qui pût déplaire aux États? Il est permis de le croire.

La trève de 1609 conclue entre le roi d'Espagne et les États expirait le 9 avril 1621. Rubens fut activement mêlé à des négociations ayant pour objet de faire rentrer les Provinces-Unies sous la domination espagnole, négociations dont la dame de T'Serclaes avait pris l'initiative. M. Gachard, dans sa remarquable *Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens*[1], a publié tous les renseignements que l'on a pu réunir jusqu'à ce jour concernant ces démarches; il n'hésite pas à croire que le début politique du grand peintre était fort antérieur aux lettres de 1623, les premières que l'on ait trouvées de sa main sur la question de la trêve, et nous savons par le même écrivain qu'en août et septembre 1619, l'on avait délibéré déjà de l'affaire[2].

[1] Bruxelles, 1877, 1 vol. in-8°.

[2] Gachard : *op. cit.*, pp. 9-10.

Le rejet de sa demande dut vivement contrarier Rubens, mais ses aptitudes diplomatiques disent assez qu'il n'était pas homme à se décourager d'un premier échec.

Il y avait moins d'un an, sir Dudley Carleton lui avait écrit : « Notre présente affaire ne sera » que le commencement d'une correspondance plus » longue et plus suivie : aussi je m'engage à vous » aider de mes services aussi souvent qu'ils pour- » ront vous être utiles, dans cette cité ou dans » toute autre, chaque fois qu'ils pourront vous » causer quelque plaisir [1]. » Le moment était venu de recourir aux services d'un homme passionné pour les arts et que sa haute position mettait mieux que nul autre en mesure de vaincre des difficultés insurmontables au premier aspect.

La lettre suivante, datée du 18-28 mai 1619 vient nous prouver que Rubens se prévalut avec un plein succès des offres de service de son puissant protecteur [2].

[1] Lettre du 22 mai 1618. Carpenter, trad. Hymans, p. 191.

[2] Sainsbury : *Original unpublished Papers illustrative of the Life of Rubens*, London, 1859, n° XXXVI, p. 47. — L'original est en italien. M. Alfred Hédouin, en publiant cette lettre (*Gazette des Beaux-Arts*, VII, p. 150), inclinait à croire qu'elle se rattachait à l'affaire des estampes. Ses vues se trouvent pleinement confirmées.

« Très-excellent Seigneur,

» Je ne m'étais nullement trompé en pensant » que V. E. fût la seule personne capable de » mener à bonne fin des négociations autrement » impossibles. Certes elle était opportune la chasse » d'animaux si formidables que vous avez donnée » à ces seigneurs aussi bien que la pêche des » apôtres qui pour nous sont devenus vraiment » des pêcheurs d'hommes, ainsi que V. E. me le » dit avec raison. Cela ne me semble pas étrange, » car toute chose est d'une plus grande efficacité » sous son propre climat.

» Au fait, sans de pareils moyens, rien ne peut » être obtenu quoique la raison alléguée par les » États Généraux que je ne suis pas leur sujet et » réside hors de leur territoire ne soit point d'une » grande valeur, attendu que d'autres princes ou » républiques ne l'ont point invoquée, envisa- » geant comme juste que leurs propres sujets ne » causent point tort ou préjudice à personne en » empiétant sur le travail d'autrui.

» De plus, tous les souverains, quoique méfiants » entre eux dans les grandes choses, sont d'accord » dans la protection qu'ils accordent à la vertu, » aux sciences et aux arts, du moins ils devraient » l'être.

» J'ai précisé mon désir à l'ami qui en rendra
» un compte détaillé à V. E. En même temps je
» prie V. E. de prêter la main à l'entreprise, jus-
» qu'à son complet accomplissement, etc. »

En *post-scriptum* le peintre ajoute :

« Il arrive parfois que dans une assemblée de
» personnes qui ont été individuellement rendues
» favorables, un certain nombre de ces seigneurs,
» se trouvant réunis, agissent d'une manière abso-
» lument contraire à leurs engagements particu-
» liers. C'est pourquoi je prie V. E. de considérer
» avec sa prudence accoutumée si notre préten-
» tion ne court point risque de se heurter de
» nouveau à quelque refus et si Elle présageait
» quelque chose, même vaguement, je La prie
» d'abandonner d'emblée le projet sans faire de
» nouvelles instances, non que j'aie déjà changé
» d'avis, ni que j'attache un faible prix à l'obten-
» tion de cette faveur, mais pour d'autres raisons
» je désire ne pas être importun en la sollicitant. »

On voit par ce curieux document, qui reçoit pour la première fois ici son véritable sens, la voie qu'avaient suivie le peintre et son puissant soutien. On avait individuellement gagné à la supplique de Rubens les membres des États et,

sans nul doute, l'ambassadeur avait été puissamment aidé dans ses démarches par le don de quelques planches, notamment la *Chasse au Lion et à la Lionne* (B. 21; S. 31-3) gravée par Soutman et la petite *Pêche miraculeuse* du même maître (B. 47; S. 140) à moins que ces apôtres « pêcheurs d'hommes » ne désignent la planche anonyme (B. 44; S. 188) exécutée, sans nul doute, par Vorsterman d'après le *Saint Pierre trouvant dans le poisson l'argent du tribut*, une des œuvres obtenues par Carleton en échange de ses antiques.

Il faudrait cependant donner la préférence à la première des deux planches à laquelle se rapporte plus naturellement la parole évangélique et surtout à cause du fait que l'œuvre de Vorsterman porte toujours le privilége des États de Hollande.

Le 8 juin une nouvelle demande fut introduite auprès des États et ceux-ci, après en avoir délibéré, prirent la résolution suivante :

« *Opt octroy dat Pieter Rubbens residerende*
» *binnen Antwerpen, versoeckt ende byden Heere*
» *Carleton Ambassadeur des Conincx van Britta-*
» *nien gerecommandeert wordt, om te mogen laten*
» *uytgaen de plaeten ofte prenten, gemencionneert*

» *inde lyste*[1] *by hem overgegeven, innehoudende*
» *verboth van deselve in de Vereenichde Neder-*
» *landen, binnen den tyt van thien jaren naest*
» *commende te mogen naesnyden op seeckere*
» *peyne, is verstaen dat den suppliant eerst sall*
» *aen Haer. Ho. Mo. presenteeren, van elcke*
» *plaete een affdruksel die hy van meeninge is te*
» *laten uytgaen, omdat gedaen ende gesien, daerna*
» *op des suppliants voors. versoeck ende recom-*
» *mandatie van den voors. Heer Ambassadeur*
» *gedisponeert te werden nae behooren*[2]. »

Les États se relâchaient de leur rigueur, et lorsque le 24 février de l'année suivante Rubens leur soumit une de ses planches, ils consentirent enfin à lui octroyer, non pas le privilége de dix années

[1] Cette liste n'a pas été retrouvée aux archives de Hollande.

[2] « Concernant l'octroi sollicité par Pierre Rubens, résidant » à Anvers, et appuyé par le seigneur Carleton, ambassadeur » du Roi de la Grande-Bretagne, à l'effet de pouvoir publier les » planches ou estampes mentionnées dans la liste fournie par » lui, contenant défense de pouvoir copier celles-ci dans un » espace de dix années à venir sous certaines pénalités, il est » entendu que le requérant aura d'abord à présenter à Leurs » Seigneuries une épreuve de chaque planche qu'il se pro- » pose de publier, afin que ceci fait et considéré il puisse être » statué comme il appartiendra sur la demande du susdit » requérant et la recommandation du susdit seigneur ambas- » sadeur. » Dodt : *op. cit.,* VII, 69.

qu'il sollicitait, mais un privilége septennal prohibant toute copie de ses planches ou eaux-fortes sous peine de confiscation des copies et d'une amende de cent carolus d'or [1].

Informés, comme nous le sommes désormais, de la part importante qui revenait à sir Dudley Carleton dans le résultat désiré par le grand peintre anversois, nous saisissons le sens de ce

[1] « De Staaten Generaal der Vereenigde Nederlanden om » goede consideratie Hare Hoog. Mog. moveerende, hebben » verboden en geinterdiceert alle een iegelyk ingezeten van » de Voorz. Vereenigde Nederlanden die zich met het plaet- » snyden etsen erneeren, de inventien van Pieter Rubbens, » schilder, hem ophoudende tot Antwerpen, in het koper » gesneden en nog te snyden, daarvan hy de prenten aen » H. H. Mog. sal hebben vertoont, binnen den tyt van seven » jaren nactesnyden ofte etsen by de pene van de verbeurte » van sulcke naegesneden ofte geëtste prenten en de daeren- » boven vande somme van eenhondert caroli guldens. » (Archives du Royaume à la Haye : Résolutions des États Généraux.)

Traduction. — Les États Généraux des Provinces-Unies, agissant en due considération, ont défendu et interdit à tout habitant des susdites Provinces-Unies gagnant sa subsistance par le métier de graveur, de contrefaire au burin où à l'eau-forte pendant une période de sept années, les inventions de Pierre Rubens, peintre, résidant à Anvers, et dont il aura soumis les épreuves à leurs Hautes Puissances, sous peine de confiscation desdites estampes et en sus d'une somme de cent florins carolus. (*Document inédit.*)

passage de sa lettre du 26 mars 1620 à W. Trumbull touchant le tableau commandé par Carleton pour le prince de Galles et dont le prix était contesté : « Je conformeray bien le mesme que j'ay » dict que nonobstant que la peinture estoit de » ceste valeur, que pour les obligations que j'ay » à Monsr l'Ambassadeur que je me contenterai » de telle récompense que bonne et juste sembleroyt à Son Excellence sans aucune replicque[1]. »

La dédicace de la *Descente de croix* gravée par Vorsterman, œuvre publiée en 1620, exprime, à son tour, cette reconnaissance si légitime [2] et, mieux renseignés que Mariette [3], nous n'envisagerons pas cette phrase comme un acte de courtoisie banale et qui méritait tout au plus d'être rapporté par Horace Walpole en sa qualité d'Anglais.

Dès le mois d'octobre 1619 Rubens avait obtenu en France un privilége analogue à celui qu'il sollicitait des États de Hollande. Le secrétaire de la ville d'Anvers, Gevartius, avait usé, à cet effet, des

[1] Sainsbury : *op. cit* ; append. A, III, p. 248.

[2] *Illustrissimo excellentissimo ac prudentissimo Domino D^no^ Dudleyo Carleton Equiti, Magnæ Britanniæ Regis ad Confæderatarum Provinciarum in Belgio ordines legato, pictoriæ artis egregio admiratori, Petrus Paulus Rubens, gratitudinis et benivolentiæ ergo nuncupat dedicatque.*

[3] *Abecedario*, V, 87 (notes sur Walpole).

bons offices d'un homme qui devait devenir par la suite le correspondant le plus assidu de Rubens : le conseiller Fabri de Peiresc du Parlement d'Aix.

A la date du 25 octobre Peiresc mandait à son ami Gevartius le résultat satisfaisant de ses démarches en faveur de Rubens[1] et la chose paraît n'avoir provoqué aucune difficulté.

Il est vrai que le maître anversois ne trouva pas dans le privilége français toutes les garanties désirables.

Quelques mois plus tard, Rubens faisait à la bibliothèque du roi de France le dépôt de ses estampes et c'est encore une lettre de Peiresc à Gevartius qui nous dit l'admiration excitée par les gravures flamandes : « De si belles pièces qui sont » admirées de par deçà à tous ceux à qui je les » ai monstrées. »

Rubens pouvait donc revêtir désormais ses estampes de la triple mention : *Cum privilegiis Regis Christianissimi, Principum Belgarum et Ordinum Bataviæ*. — Sur toutes les œuvres où elle figure, elle indique une participation directe

[1] Émile Gachet : *Lettres inédites de P.-P. Rubens*. Bruxelles, 1840, p. 1.

du maître et constitue de sa part une véritable approbation donnée au travail du graveur.

Si l'on considère l'ensemble des planches gravées par Soutman d'après Rubens, l'on remarque tout d'abord que les sujets les plus mouvementés sont tombés en partage à l'habile maître de Harlem.

Les grandes *Chasses au Lion, à l'Hippopotame et au Crocodile, au Loup et au Renard, au Sanglier; Sennachérib précipité de cheval par l'ange du Seigneur, la Chute des Réprouvés, l'Enlèvement de Proserpine,* les compositions les plus strapassées, en un mot, de l'illustre Anversois donnent matière à des planches curieuses et d'une décision absolument artistique.

M. Renouvier a reproché à Soutman de compromettre par sa bizarrerie la grandeur du maître[1] et, sans doute, Vorsterman et Pontius doivent être préférés pour le calme et la correction de leur burin. Mais Soutman a un genre très-personnel et les sujets qu'il emprunte à Rubens s'adaptent le mieux du monde à son tempérament. Dessinateur aussi adroit que nerveux, il possède l'art de don-

[1] Renouvier : *op. cit.*, 2me partie, p. 119.

ner aux grands ensembles une animation, un souffle que l'on ne retrouve à un égal degré que chez Rubens lui-même. La *Chasse au Loup* (B. 21; S. 31-5) fournit matière à un véritable chef-d'œuvre. Procédant par masses lumineuses, le graveur atteint sans effort apparent à une grande vigueur et la finesse de sa pointe précise les contours avec la netteté exigée par le sujet.

Cernés de toute part, les loups font face aux traqueurs :

Dum vigilat pastor, venator darda minatur [1].

Un robuste campagnard présente aux dents de l'un des carnassiers, le fer de sa pertuisane et les chiens attaquent avec vigueur. De toutes parts arrivent les cavaliers, la trompe retentit, la scène est vraiment ce qu'elle devait être.

L'effet de Soutman est tout entier dans les oppositions : le procédé des aqua-fortistes. La demi-teinte et le reflet lui servent beaucoup moins que la franche lumière et l'ombre et, parfois même, c'est d'un simple trait qu'il les sépare. Nous ne recommandons pas le système, mais il est employé — ne l'oublions pas — par un graveur habile.

[1] Inscription de l'estampe.

Les graveurs d'animaux les plus adroits : Jean Fyt, Pierre Boel ou Jean Le Ducq n'ont pas fait preuve de plus d'adresse que n'en déploie Soutman dans l'exécution de ses animaux et l'analyse révèle même une certaine différence de travail entre les loups représentés dans sa planche et le reste de l'œuvre. L'intervention de Snyders pourrait n'être pas étrangère à ce fait.

Dans les beaux états, avant l'adresse de Van Merlen, la planche de Soutman peut figurer parmi les chefs-d'œuvre de la gravure.

Plus vigoureuse, la *Chasse au Lion et à la Lionne* se distingue par des qualités du même ordre. Il y a plus d'action dans ce groupe de quatre cavaliers unissant leurs forces pour combattre les fauves rois du désert. L'un d'eux est culbuté avec son cheval et le lion s'apprête à faire un terrible carnage. Son mufle se contracte dans un affreux rugissement et rien ne peut donner une idée de la sauvage grandeur de ce masque léonin. Soutman atteint le but, cette fois encore. Il fait passer dans sa planche l'énergie saisissante et la majesté de la peinture de Rubens.

Si nous ajoutons à ces deux estampes la *Chasse au Sanglier* et la *Chasse au Crocodile*, la suite ainsi obtenue constituera un ensemble d'une rare beauté.

Nous avons essayé, plus haut, d'expliquer la signification des mots *invenit, effigiavit* et *excudit* que le graveur ajoute à son nom.

Soutman eut un copiste adroit mais alourdi de ses chasses, en Guillaume de Leeuw, graveur que les biographes disent Anversois et l'élève du maître qu'il copia. La plupart des œuvres de ce praticien, plus proche de Rembrandt que de Rubens, ont été publiées en Hollande.

La *Défaite de Sennachérib* compte parmi les bonnes planches de Soutman. Le graveur lui-même publia cette œuvre qu'il exécuta d'après un dessin que Mariette dit avoir possédé [1] et qui fait actuellement partie du cabinet de l'archiduc Albert d'Autriche. Le tableau est à Munich; la gravure n'en reproduit qu'un fragment.

Le faire de Soutman, dans cette estampe, se rapproche beaucoup du travail de Suyderhoef, son élève. Le cheval qui se cabre est admirablement modelé et le relief est obtenu par un travail de points très-serrés que Vorsterman utilise dans plus d'une de ses planches.

Voorhelm Schneevoogt [2] range dans l'œuvre de

[1] *Abecedario*, V, 73.

[2] *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens.* Harlem, 1873, p. 120, n° 5.

Rubens une *Antiope* gravée par un anonyme qui serait Jacques Neefs, d'après certains iconophiles. Une estampe de Soutman démontre que la composition appartient en réalité à Ant. Van Dyck dont le nom y figure tout au long : *Ant. Van Dyck pinxit cum Privil.* La planche, bien qu'elle soit anonyme, est incontestablement de Soutman; elle démontre les rapports intimes qui existaient entre Rubens et lui.

L'*Antiope* de Van Dyck appartenait au grand peintre anversois et figure sous le n° 228 au catalogue des tableaux vendus à sa mortuaire: « *L'histoire d'Antiope et Jupiter transformé en Satyre, du chevalier Van Dyck* [1]. »

Une autre gravure d'après le même peintre : *Le Christ saisi au Jardin des Olives* paraît avoir une signification analogue, car les auteurs rapportent que Van Dyck avait offert à son maître en partant pour l'Italie un tableau de ce sujet.

Rubens attachait, paraît-il, un haut prix à cette toile et se plaisait à en faire ressortir le mérite [2].

[1] *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire P.-P. Rubens*, chevalier, 1640, p. 11.

[2] Carpenter : Trad. Hymans, p. 14. — La planche est des plus maigres et peut-être une des premières qui furent exécutées par Soutman pour Rubens. Une certaine réserve nous est

Le *Christ en croix* (B. 83; S. 288) doit attirer l'attention au double titre du mérite et de la rareté.

Le parti pris du graveur dans cette reproduction est absolument extraordinaire. Tout le relief des chairs repose sur un pointillé dont il est difficile de saisir l'économie sans le secours de la loupe et lorsque l'on examine la tête du Sauveur, on reste confondu de la science approfondie du dessin qui s'y révèle. Soutman met une complaisance visible à préciser le déchirement des chairs. Les clous ne traversent point la paume de la main; ils pénètrent entre les os de l'avant-bras, tendant les muscles et soulevant la peau d'une manière effroyable. Le sang coule de ces blessures et inonde le bras.

Soit oubli, soit pour tout autre motif, le graveur a omis la couronne d'épines.

Le ciel obscurci est magistralement rendu à l'aide de la pointe et Rembrandt seul a su joindre tant de force à tant de légèreté.

commandée, toutefois; nous savons que la *Prise de J.-C.*, du Musée de Madrid, provient de la maison mortuaire de Rubens. La composition diffère de la planche de Soutman. Cette circonstance ne doit pas infirmer totalement notre supposition, car le graveur a pu suivre une esquisse préalable au tableau appartenant à Rubens, esquisse plus tard modifiée.

La belle planche dont il s'agit ne porte pas le nom de Rubens. On y lit pour seule inscription les mots : *Pinxit et P. Soutman excud.* Qu'elle soit aussi de Soutman comme graveur, on n'en peut douter, et, plus d'une fois, ses planches parurent encore incomplètes. L'*Enlèvement de Proserpine* ne porte au premier état que le seul nom de Rubens. Celui de Soutman n'est mentionné qu'à l'état suivant, tandis que sur la grande *Cène* d'après Léonard de Vinci les mots *P.-P. Rubens* ne viennent remplacer qu'au deuxième état le nom de Soutman.

L'exécution de cette planche importante sous les yeux de Rubens ne peut être douteuse et l'inscription en langue italienne qui l'accompagne le prouverait au besoin : *La Cena stupenda di Lionardo d'Avinci* (sic) *chi moriva nelle braccie di Rè di Francia.*

Le grand peintre flamand a certainement outré son admirable modèle et nous connaissons assez Soutman pour savoir qu'il lui revient une bonne part de l'excès d'expression que l'on reproche à cette œuvre. Et pourtant, ce serait manquer de justice que de méconnaître le développement, en quelque sorte rationnel, de cette composition, sous la main de Rubens et de son graveur.

Pénétré du caractère grandiose de la fresque de Léonard, Rubens souligne l'expression des physionomies, la vigueur du geste et, Soutman aidant, offre à ses contemporains une traduction que l'on peut qualifier de libre, mais qui demeure singulièrement éloquente.

Quiconque n'aura vu la grandiose peinture de Milan qu'à travers la version flamande est assuré de n'en oublier jamais aucun personnage. La crainte, l'indignation, la pitié qui se peignent sur les visages des apôtres, restent gravés dans la mémoire du spectateur bien mieux que par l'irréprochable mais froide précision d'un Raphaël Morghen. Le souvenir des exagérations s'efface et l'esprit même de la conception demeure.

La *Pêche miraculeuse* (B. 47; S. 140), la planche que sir Dudley Carleton offrit sans doute aux membres des États de Hollande, doit être contemporaine de la reproduction de l'œuvre de Léonard de Vinci.

Par l'impression générale, la composition fait songer à la grande *Pêche* que Bolswert exécuta d'après le tableau de Malines. Le mouvement des flots agités a été rendu avec une grande adresse par le graveur, plus vigoureux qu'à l'ordinaire.

La planche parut avec l'*excudit* de Soutman

au premier état et l'adresse de Clément de Jonghe n'y fut ajoutée que postérieurement, ce que Schneevoogt a omis d'indiquer.

Après son retour en Hollande, Soutman ne modifie pas assez sensiblement ses procédés pour qu'il soit possible de déterminer avec une pleine certitude les planches de la fin de sa carrière. Quelques-unes portent des dates et nous le montrent, fort tard encore, en possession de toute son adresse. C'est ainsi que la grande *Chasse au Sanglier* de 1642 (B. 21 ; S. 31-9) diffère peu, en somme, des planches gravées à Anvers.

Au mois d'octobre 1651, les bourgmestres de Harlem furent appelés à délibérer sur l'offre que leur fit le graveur de sa grande collection de portraits des comtes de Hollande accompagnée d'un texte de Scriverius [1].

Cette collection avait été publiée l'année précédente en deux éditions, l'une dédiée aux États, l'autre à Philippe d'Espagne [2]. Elle contenait de nombreuses planches d'après Rubens, gravées sur les dessins de Soutman par C. Visscher, J. Suyderhoef, etc.

[1] Vander Willigen : *op. cit.*, p. 266.

[2] Wussin : *Cornel Visscher; Verzeichniss seiner Kupferstiche.* Leipzig, 1865, p. 265.

Jusqu'au déclin de sa carrière l'habile maître reste fidèle à la grande tradition de l'École flamande, et ce n'est pas un de ses titres les moins glorieux d'avoir pu former encore, après Rubens, des interprètes nouveaux de son grand style qui le cèdent à peine en perfection aux collaborateurs du maître.

Soutman mourut en 1657.

CHAPITRE VI.

—

Rubens, graveur à l'eau-forte. — Planches qu'on lui attribue. — Probabilité de sa collaboration à certaines d'entre elles. — Copies anciennes. — Lettre à Van Veen concernant les procédés de la gravure à l'eau-forte.

On a coutume d'assigner à Rubens un certain nombre d'estampes dont il importe d'examiner le caractère et les procédés au moment d'aborder l'étude des maîtres qui se sont illustrés sous sa conduite.

La plupart des élèves et des collaborateurs du grand peintre : Van Dyck, Jordaens, Snyders, Corneille Schut, Théodore Van Thulden, Abraham van Diepenbeke, Frans Wauters, ont manié la pointe avec un talent qui range leurs œuvres parmi les travaux estimés du genre. Le maître n'es-

saya-t-il jamais de trouver lui-même dans les ressources du procédé quelques-uns des effets qu'il s'appliquait avec tant de soin à indiquer aux autres? Des auteurs le croient et si leur opinion ne repose sur aucun témoignage matériel, il ne semble pas cependant qu'on doive repousser d'une manière absolue la supposition.

Nous avons à cet égard l'avis d'un iconophile autorisé :

« On assure que Rubens a lui-même exécuté » quelques estampes. Cependant nous croyons » difficile d'admettre que toutes les gravures » accompagnées des signatures uniques : *Rubens* » *fecit, invenit, excudit*, soient effectivement du » maître et si une seule pièce, *Sainte Catherine,* » semble pouvoir lui être attribuée avec quelque » vraisemblance parce qu'elle renferme des qua- » lités de premier ordre, sans briller par une exé- » cution bien particulière, en bonne conscience, il » ne nous paraît pas raisonnable d'assigner la » même origine à aucune autre planche [1]. »

Un fait à noter tout d'abord, c'est que si

[1] G. Duplessis : *Les Merveilles de la gravure*, p. 149. Il faut remarquer que l'auteur revint sur cette opinion lorsqu'il publia le texte des *Eaux-fortes de Van Dyck* reproduites par Armand Durand.

Rubens a réellement manié la pointe, aucune de ses planches n'a passé aux mains des marchands dans son état primitif, que chaque fois, un graveur de profession a été appelé à réparer ce que le maître a pu envisager comme des défauts résultant de son inexpérience du procédé.

La chose en elle-même devrait d'autant moins nous surprendre que l'on a vu dans la plupart des eaux-fortes de Van Dyck la main de Vorsterman, de Pontius et d'autres graveurs intervenir, non sans doute pour donner aux œuvres une plus haute perfection artistique, mais pour y ajouter ce que les Anglais appellent *the finishing touch,* leur faire en un mot une « toilette » exigée par le public ou les éditeurs [1].

Écartant les pièces d'une médiocrité évidente : croquis de têtes, de paysages, etc., supercheries grossières, il subsiste dans les divers catalogues les pièces suivantes que l'on assigne parfois à Rubens :

1. *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (B. 9 ; S. 22).

[1] « Il sentait que ces estampes ne sont pas de celles qui plaisent à la foule et que, d'une exécution rude, d'un aspect désordonné, elles s'accordaient mal avec les productions brillantes du burin de Pontius ou de Vorsterman. » Weber : *op. cit.*, p. 41.

2. *Sainte Catherine sur les nuages* (B. 15; S. 35).

3. La *Madeleine pénitente* (B. 28; S. 56).

4. *Pastorale où un berger et une bergère se tiennent par la main* (B. 60; S. 117).

5. Effet de lumière : *Un jeune garçon cherche à allumer sa chandelle à celle que porte une vieille femme* (S. 134).

6. Portrait d'homme désigné comme un *Ministre protestant* (B. 86; S. 284).

7. *Parabole de l'Enfant prodigue,* 6 petites pièces (S. 202).

8. *Buste de Sénèque,* vu de face (B. 5; S. 42).

Les supposant réunies, ces pièces constitueraient un ensemble fort disparate. Aucune pourtant ne peut être qualifiée de médiocre et les bonnes épreuves du *Saint François* et de la *Madeleine* sont des planches absolument remarquables.

Il est possible d'attribuer à ces deux œuvres une origine commune bien que la *Madeleine* soit gravée avec plus de finesse.

Le premier état de l'une et l'autre planche porte, sur une pierre disposée tout exprès à l'avant-plan, *P.-Paul Rubbens,* orthographe que le maître lui-même n'a jamais adoptée.

Le travail un peu froid est incontestablement

correct et nous n'hésitons pas à l'attribuer à un élève du grand peintre, de préférence Van Thulden. Au surplus, l'effet est habilement obtenu et ne laisse pas de rappeler un premier essai de Vorsterman dont il sera question plus loin. Le modelé s'obtient par un travail pointillé, plus fréquent chez les peintres que chez les graveurs et que Van Dyck a largement employé dans ses planches.

Plus remarquable est la *Pastorale* (B. 60; S. 117) où un berger et une bergère se tiennent par la main.

Cette estampe est ordinairement attribuée à Jean Thomas d'Ypres, un élève de Rubens; elle se rapproche beaucoup par le type comme par le style des œuvres de Van Dyck.

L'aristocratique bergère rappelle aussi les traits de la ravissante épouse du peintre et, quels que soient les personnages, leur travestissement ne donnera pas, sans doute, le change sur leur qualité. Quoi qu'il en soit, Rubens n'a rien à démêler avec cette planche malgré l'inscription de son nom sur des épreuves des cabinets de Dresde, de Vienne et d'Amsterdam.

Le portrait du *Ministre protestant* (B. 86; S. 284), pour être une fort jolie chose, ne peut émaner que de quelque graveur anglais travaillant

dans la manière de Hollar, disons Gaywood. Le nom de Rubens y a été évidemment ajouté après coup.

La *Parabole de l'Enfant prodigue* fut publiée à Amsterdam sous le titre : *De verloren soon, door P.-P. Rubens, tot Amsterdam, by P.-V. d. Berge, in de Calverstraat, in de Groene berg.* La suite a tous les caractères des travaux de Van Thulden à qui l'on est assez généralement d'accord pour l'attribuer.

Il y a aussi des copies en contre-partie de ces fort jolies planches qui n'ont que le tort d'être présentées sous le nom de Rubens.

Les nos 2, 5 et 8 de notre liste méritent un examen plus attentif et, si Rubens a gravé, tolèrent certainement la possibilité de sa participation.

La *Sainte Catherine,* d'abord anonyme, est signée au deuxième état *P.-Paul Rubens fecit* et non « *Rubbens,* » ce qui constitue déjà une présomption d'originalité.

Mariette, qui ne s'avançait pas à la légère, ne rejetait pas l'attribution à Rubens : « C'est luy-mesme qui en a gravé la planche à l'eau-forte » dit-il [1] et l'œuvre a effectivement un grand caractère d'authenticité.

[1] *Abecedario,* V, p. 108.

Disons aussi que la figure représentée retrace sans aucune modification essentielle un des panneaux du plafond de l'église des Jésuites d'Anvers comme il est aisé de s'en convaincre par l'examen de ces compositions qui nous ont été conservées par le graveur Punt [1].

Il fallait avoir conçu cette grandiose figure plafonnante pour triompher si complétement des difficultés de son interprétation par la gravure, pour traduire à si peu de frais les intentions du peintre.

La planche ne nous apparaît plus dans son état originel, même avant le nom de Rubens, et il en faut chercher les premiers linéaments sous une retouche, d'ailleurs remarquable, où la main de Vorsterman est plus apparente que celle de Bolswert, le graveur que Mariette désignait comme ayant été le collaborateur de Rubens [2]. En y regardant de plus près encore on trouvera des contours quelque peu altérés, des « répentirs » selon le terme consacré.

Bien que la planche fût sans doute meilleure

[1] *Plafonds et tableaux des galeries de l'église des R. P. Jésuites d'Anvers, dessinés par* J. de Wit *et gravés par* J. Punt. Amsterdam, 1751, pl. 35.

[2] *Abecedario*, V, p. 108.

sans les retouches, elle a conservé un jet très-libre et les connaisseurs y feront aisément la part d'une conception grandiose, d'un effet magistralement compris, et d'un modelé sans doute trop alourdi pour un travail en quelque sorte improvisé.

A tout prendre, la *Sainte Catherine* est une planche que nous croyons pouvoir qualifier de chef-d'œuvre, quel qu'en puisse être l'auteur.

M. W.-H. Carpenter [1] a le premier fait connaître comme devant être attribuée à Rubens l'eau-forte du *buste de Sénèque* (B. 5; S. 42) dont les épreuves achevées portent le nom du maître avec celui de Luc Vorsterman et le titre *L. Annæus Seneca.*

L'épreuve unique que nous avons obtenu la faveur de reproduire, est classée au British Museum dans l'œuvre de Van Dyck. Elle représente, une fois encore, le marbre que l'on sait avoir appartenu à Rubens.

M. Carpenter cite un passage de Richardson où Van Dyck est désigné comme l'auteur de l'eau-forte, à la faveur d'une confusion évidente. Richardson désignait la planche gravée par Van

[1] *Op. cit.*, p. 151.



SÉNÈQUE

(MUSÉE BRITANNIQUE)

Kessel sur un dessin de Van Dyck dont elle porte le nom. L'eau-forte que nous reproduisons porte elle-même à la plume les mots : *Van Dyck heeft dit geëtst. – is raer.*

« Si c'était à un peintre qu'il fallait nécessaire-
» ment attribuer cette eau-forte, dit M. Duplessis[1]
» — parlant du *Sénèque* de Londres — et pour
» notre part nous n'avons aucune répugnance à
» admettre cette opinion — ce serait à Rubens que
» l'on devrait en faire honneur.... N'est-il pas pos-
» sible d'admettre lorsque l'on constate la sûreté
» de savoir de l'auteur de cette planche que le
» dessin a été tracé à la pointe, sur le cuivre,
» par le maître lui-même ? »

Tel est aussi notre avis partagé, du reste, par les iconophiles qui ont été à même de voir l'œuvre dans son état primitif au Musée britannique.

L'intervention de Vorsterman, prouvée cette fois par sa signature, dans les épreuves de la planche terminée, laisse à peine un doute sur sa participation à la *Sainte Catherine* dont la reprise a, d'ailleurs, assez de similitude avec celle du *Sénèque*.

[1] *Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck, reproduites par Amand Durand*. Paris, s. d., p. 3. —Cet ouvrage est postérieur aux *Merveilles de la gravure* où n'est point cité le *Sénèque*.

Si nous passons, enfin, à la *Vieille à la chandelle,* nous aurons à rechercher sous une retouche plus approfondie, cette fois, et presque opaque, le travail primitif de Rubens. Au premier aspect, la part d'intervention du maître se précise difficilement.

Qu'il est l'inventeur du sujet, on n'en saurait douter et le catalogue de ses tableaux [1] désigne au nº 125 « *le Portrait d'une vieille avec un garçon à la nuit* » qui était très-probablement l'original de la gravure. Il existe aussi d'innombrables répétitions de cette donnée dont le prototype serait, aujourd'hui, selon M. Schneevoogt, en Angleterre chez M. Hastings Evelyn [2].

« Mon père, dit Mariette, a toujours ouï dire » que cette estampe était gravée par Rubens » même et je ne vois rien qui doive faire croire » le contraire. A l'égard du graveur par qui elle a » été terminée au burin, je penche plutôt pour » Pontius que pour Vorsterman [3]. »

Quelqu'un avait dit à Mariette avoir vu en Hol-

[1] *Op. cit.,* p. 7.

[2] *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, p. 153.— L'auteur se trompe évidemment en désignant un tableau du Musée de Dresde comme constituant un *duplicata* du sujet représenté dans la gravure.

[3] *Abecedario,* V, p. 130.

lande une épreuve à l'eau-forte pure et non encore retouchée au burin.

Cette assertion n'a rien d'inadmissible, car l'on trouve dès l'année 1646 — six ans à peine après la mort de Rubens — une copie en contre-partie[1] d'une épreuve non chargée de la retouche au burin, exécutée par le graveur Jacob Stahl qui travaillait à Narva de 1640 à 1660. — Le copiste ajoutait cette mention : *Rigæ in ædibus Mühlmanni.*

Que cette eau-forte n'est point une fantaisie du graveur, exécutée d'après un dessin ou un tableau, on peut l'induire d'une autre planche, non moins rare que la précédente, gravée cette fois dans le sens de l'original, et certainement exécutée d'après un même type avec une perfection plus grande. Un examen très-attentif peut seul révéler des différences légères qui ne permettent pas de croire que l'eau-forte anonyme dont il s'agit, constituerait le travail primitif de la planche attribuée à Rubens.

La tête de la vieille est d'ailleurs gravée avec beaucoup de talent dans cette version et pourrait passer pour originale si le surplus ne laissait fort à désirer.

Il faut y regarder de près dans la planche dite

[1] La vieille y tient sa chandelle de la main droite.

de Rubens, pour trouver les linéaments du travail attribué au maître, le burin en ayant recouvert presque toutes les parties.

Une épreuve avant toutes lettres, au cabinet de Paris, porte l'inscription tout entière de la main de Rubens :

Quis vetet apposito, lumen de lumine tolli.
Mille licet capiant, deperit inde nihil.

Plus bas : *Pet. Paul. Rubenius invenit et excud.*, et à droite : *Cum privilegiis Regis Christianissimi, serenissimæ Infantis et Ordinum confederat.* Une main contemporaine a ajouté sous le nom de Rubens : *P. Pontius fecit*, mots essuyés, toutefois, tandis que l'encre était fraîche.

Cette dernière mention confirmerait les vues de Mariette et, certainement, dans son aspect général, la planche n'a rien qui rappelle Vorsterman.

D'après le privilége il faut assigner à la publication une date antérieure à 1621, car l'octroi émane de l'infante Isabelle seule : *serenissimæ Infantis*. L'archiduc Albert mourut en 1621 et, de son vivant, Rubens emploie la formule *Principum Belgarum*.

Voyant la planche copiée plusieurs fois et, en quelque sorte, au lendemain de la mort de

Rubens, il est à peine possible de révoquer en doute son illustre origine.

Nous avons, d'autre part, à l'appui de la supposition que le peintre fit des essais d'eau-forte, un passage de la lettre écrite au mois de juin 1622 à Pierre van Veen, le frère de son ancien maître.

« J'ai appris, écrivait Rubens, que vous auriez
» trouvé le secret de graver sur cuivre sur un
» fond blanc comme le faisait Elsheimer. Pour
» creuser la planche à l'eau-forte, il couvrait le
» cuivre d'une pâte blanche; puis il gravait avec
» la pointe jusqu'au métal qui est un peu rou-
» geâtre de sa nature et il semblait qu'il dessinât
» à la pierre rouge sur du papier blanc. Je ne me
» rappelle plus quelle est la composition de cette
» pâte blanche, bien qu'il me l'ait confié [1]. »

Rapprochée des estampes que nous venons d'analyser, la lettre de Rubens constitue un indice qu'il est intéressant de recueillir.

[1] Archives communales d'Anvers. *Pierre-Paul Rubens*, *Documents et lettres*, par C. Ruelens. Bruxelles, 1877, p. 85. L'auteur assure qu'aucune mention de cette pâte blanche n'est faite dans les traités de gravure. Il a tort; Sébastien Leclerc, dans son édition du *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain*, d'Abraham Bosse (Paris, 1701, p. 40), donne la « manière de rendre blancs les vernis dur et mol sur la planche. »

Sans doute, mêlées à l'œuvre immense et vigoureux de ses graveurs, les trois planches attribuées au maître ne se signalent à première vue par aucun caractère tranché. Elles ne brillent pas, comme le dit M. Duplessis au sujet de la *Sainte Catherine*, par une exécution bien particulière, mais elles suffisent à nous indiquer que Rubens n'est pas le maître désordonné jusqu'à l'incorrection que certains appréciateurs superficiels de son génie prétendraient nous représenter.

Nulle part, mieux que dans les estampes exécutées d'après le grand peintre flamand, cette théorie ne trouve son éloquente réfutation. Rien de mieux précisé que les grisailles et les dessins qu'il offre en modèle à ses graveurs, rien de plus sévère non plus que sa critique dans l'appréciation des planches gravées d'après ses œuvres.

CHAPITRE VII.

LUCAS VORSTERMAN de Bommel en Gueldre. — Il est reçu bourgeois d'Anvers (28 août 1620). — Renseignements de Sandrart concernant son apprentissage. — Sa position près de Rubens. — L'année de sa naissance. — Travaux de jeunesse : la *Passion* de Goltzius ; la *Vénus* d'Elsheimer ; Portrait d'E. Teeling ; *Vierge* d'après Rubens. — Opinion de Rubens sur les planches de son graveur (lettre du 19 juin 1622). — Analyse des travaux exécutés par Vorsterman sous la direction du maître. — Il perd un temps la raison. — Il part pour l'Angleterre. — Planches qu'il exécute dans ce pays. — Séjour en France. — Retour à Anvers. — Relations avec Van Dyck. — Nouvelles œuvres à Anvers. — Séjour probable en Hollande. — Dernières années. — *Inauguration à Gand de Charles II d'Espagne* (1667). — Portraits du maître.

Rubens ne perdit pas de temps pour faire usage des priviléges obtenus en France et en Hollande. Neuf estampes de dimensions considérables parurent dès l'année 1620, revêtues de la triple men-

tion prohibitive. Toutes portaient le nom de Lucas Vorsterman.

Bien que l'on ne rencontre point d'épreuves de ces planches avant l'inscription de la date, il est indubitable que l'exécution s'étendit sur un espace de plusieurs années. Si facile qu'il ait le travail, le graveur ne peut triompher que par une application soutenue, des difficultés inhérentes à une profession des plus laborieuses. Quoique Vorsterman ait employé l'eau-forte dans plus d'une de ses planches, le burin y joue le rôle essentiel. On doit donc admettre que depuis plusieurs années ses œuvres étaient en préparation lorsqu'elles virent le jour.

Hollandais de naissance, on le trouve admis à la bourgeoisie d'Anvers le 28 août 1620 [1] et, la même année, faisant inscrire à la gilde de St-Luc son élève Adrien Cas [2], resté absolument inconnu.

En même temps, les doyens étaient appelés à prononcer sa propre admission à la maîtrise. Aucune mention d'apprentissage n'accompagne le

[1] *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de St-Luc*, I, p. 559, en note.

[2] *Ibid.*, I, p. 559.

nom de Vorsterman inscrit, tout à la fois, comme graveur et comme marchand (*kunstkooper*).

Nous voici donc en présence d'un artiste fait, travaillant aux côtés de Rubens et le secondant avec une adresse qu'un graveur ne peut atteindre qu'après de longues années de pratique.

En dehors de ses œuvres, nous ne disposons que d'un nombre restreint de matériaux pour l'histoire d'un des maîtres les plus considérables qui aient illustré l'histoire de la gravure. Nos recherches vont nous permettre, cependant, de dépasser un peu la somme des renseignements fournis par nos prédécesseurs.

Sandrart [1] et nombre d'écrivains après lui : MM. Nagler [2], Renouvier [3], Henri de Laborde [4] ont fait naître Vorsterman à Anvers, bien que l'assertion soit démentie par le titre même de l'étincelant portrait du maître, gravé par Van Dyck. On peut lire au bas du deuxième état de

[1] *Teutsche Academie der Bau-Bildhauer und Maler-Kunst.* Édition de Nuremberg, 1775, VII, p. 392.

[2] *Neues Allgemeines Kunstler-Lexicon.* München, 1850, XX, p. 540.

[3] *Op. cit.*, p. 119.

[4] *Le Département des estampes à la Bibliothèque nationale.* Paris, 1875.

cette planche : *Lucas Vorsterman calcographus Antverpiae in Geldriâ natus,* et l'exactitude de ce renseignement est pleinement confirmée par les termes de l'inscription du graveur sur la liste des bourgeois d'Anvers, à la date du 28 août 1620: « Lucas-Émile Vorsterman, fils d'Émile, natif de » Bommel, marchand et graveur [1]. »

Il est possible, cependant, que l'illustre graveur comptât parmi ses ancêtres des Anversois, car, au XVIe siècle, l'imprimeur Guillaume Vorsterman fut affilié à la corporation de St-Luc et y siégea comme doyen.

Au témoignage de Sandrart l'apprentissage de Vorsterman se fit exclusivement sous la direction de Rubens. « Ayant appris à dessiner, il s'appli- » qua, sur le conseil de Rubens, à la gravure. Il a » surtout reproduit les tableaux de ce maître.... » Son ambition se borna d'abord à faire de longues » et belles tailles; pourtant Rubens lui donna le » conseil de s'appliquer davantage à l'expression » et au procédé des peintres, ce qu'il fit, et par » l'exacte observation des lumières, des ombres,

[1] *Lucas Emilius Vorsterman, Emilius Soone, geboren van Bommel coopman ende Plaetsnyder.* Les Liggeren, etc., I, p. 559, en note.

» des reflets et des demi-teintes il en arriva à » produire des figures bien modelées et à atteindre » un effet qui se rapproche beaucoup de la » manière de Rubens[1]. »

Si l'on considère que l'auteur de cette notice était né en 1606, qu'il avait connu Rubens, qu'il était lui-même artiste et avait travaillé en cette qualité à Londres pour le roi Charles I[er], à une époque où Vorsterman se trouvait également en Angleterre, son témoignage mérite d'être sérieusement considéré.

La désignation fautive du lieu de naissance ne doit pas infirmer la vraisemblance du récit de Sandrart. N'était-il pas naturel, en effet, de voir désigner par un étranger, écrivant en pays étranger, comme originaire d'une ville célèbre dans les arts, un maître récemment admis à la bourgeoisie dans cette ville et qui s'y était fait connaître par de premiers et remarquables travaux ?

La durée rationnelle de l'élaboration des planches de Vorsterman permet à peine de douter qu'un assez long séjour à Anvers n'eût précédé son admission à la gilde de S[t]-Luc. S'il fallait admettre comme précise l'assertion de la plupart

[1] *Loc. cit.*

des auteurs en ce qui concerne l'époque de sa naissance [1], il aurait eu quarante, voire même quarante-deux ans, quand parurent ses premières planches. Il serait donc venu de Hollande possédant l'ensemble des ressources de l'art qu'il devait illustrer sous le plus grand des maîtres flamands, et pourtant on cherche en vain les travaux de ses jeunes années.

On ne débute pas, sans doute, par les œuvres si parfaites qu'il publie toutes ensemble en 1620.

Croira-t-on, d'autre part, que Vorsterman se fût formé complétement dans l'atelier de Rubens et que son inscription à la gilde de St-Luc, à la veille de la publication de ses planches, n'eût d'autre motif que de l'autoriser à se livrer au commerce des estampes? Cette dernière hypothèse n'est pas à rejeter complétement. Rubens faisait prendre, en quelque sorte, une patente de marchand à un graveur qu'il chargeait d'écouler les planches exécutées sous sa direction, à ses frais, et en faveur desquelles il avait lui-même demandé et obtenu des priviléges.

[1] Verachter et Terbruggen : *Histoire de la gravure d'Anvers.* Anvers, 1874-1875, p. 153; de Laborde : *op. cit.;* Emeric David, *id.;* Ruelens, *id.;* Nagler, *id.;* A. Michiels : *Peinture flamande*, VIII, p. 374.

Un de nos collègues, dans un livre déjà cité [1], pense qu'il faut chercher les premières planches de Vorsterman dans l'*Iconographie* de Van Dyck. « Avant de commencer la grande entreprise de » faire graver ses œuvres, dit l'auteur, il est » probable que Rubens soumit Vorsterman à » quelque apprentissage. C'est à cette époque de » fondation qu'il faut rapporter peut-être quelques » copies de portraits d'après Rubens, notamment » quelques-uns de ceux qui figurent dans le » recueil de Van Dyck. »

L'assertion est absolument inadmissible. Non-seulement la célèbre suite des portraits de Van Dyck ne contient pas d'effigies gravées d'après Rubens, mais l'importance des œuvres exécutées par Vorsterman d'après le grand peintre ne permet pas de douter que les neuf estampes, datées de 1620, occupèrent le graveur pendant plusieurs années, et ce serait donc en 1617 — peut-être antérieurement — qu'auraient été gravés des portraits appelés à figurer dans une suite, dont les premières planches n'ont pu voir le jour qu'en 1630 au plus tôt [2].

[1] Ruelens : *Pierre-Paul Rubens, Documents et lettres.* Bruxelles, 1877, p. 88.

[2] D'après tous les biographes, Van Dyck ne commença qu'en

Ce ne sont pas, du reste, des œuvres imparfaites de jeunesse que Vorsterman insère dans l'*Iconographie* de Van Dyck, mais des planches dont Evelyn a pu dire qu'elles inaugurent un genre nouveau et le cèdent à peine en suavité à des miniatures [1].

Mais ces commentaires deviennent bien superflus en présence d'un fait positif. Vorsterman ne vit point le jour en 1578 ni en 1580 comme tous les biographes le disent, mais seulement en 1595 et l'on se trouve dès lors, en 1620, en présence d'un artiste, à peine âgé de *vingt-cinq* ans et dont les années d'apprentissage vont être considérablement rapprochées de la date de ses débuts présumés.

Au mois de janvier 1635 le célèbre graveur, étant appelé à déposer comme témoin dans un procès en usurpation de privilége intenté par J.-B. Barbé à Nicolas Lauwers, et dont il sera

1626 la suite des portraits qui forment son *Iconographie*. Voy. Herman Weber : *Catalogue des Estampes anciennes*, etc. Bonn, 1852, p. 39 ; Duplessis : *Eaux-fortes d'Ant. Van Dyck*, p. 5. Wibiral : *L'iconographie d'Antoine Van Dyck*. Leipzig, 1877, p. 9.

[1] Evelyn : *Sculptura or the history and art of chalcography*. London, 1662 (2de édition, 1755), p. 73.

question plus loin, se déclarait âgé de *quarante* ans [1].

Cette déclaration vient expliquer, en partie, l'absence de notoriété des œuvres de l'artiste, soit à Anvers, soit en Hollande même, avant l'époque où nous le trouvons associé aux travaux de Rubens.

Il résulte aussi d'un passage de la lettre de l'auteur de la *Descente de croix* citée plus haut [2], qu'au mois de juin 1622, Vorsterman était depuis plus de *trois ans* payé de la gravure du *Combat des Amazones,* planche « pour ainsi dire terminée » à la date de la lettre.

Si l'on considère l'importance de cette œuvre qui ne mesure pas moins de 1 mètre 20 centimètres de large, il avait, sans nul doute, fallu un temps bien long pour amener à sa fin ce travail considérable, et l'on voit ainsi se confirmer la supposition que l'habile graveur peut avoir travaillé pour Rubens dès 1617, peut-être antérieurement.

On a coutume de dire que Vorsterman débuta

[1] La déposition de Vorsterman est publiée au tome IV, page 467 du *Bulletin des archives d'Anvers.*

[2] Voir ci-dessus p. 151.

par la peinture; nous avons vainement cherché une œuvre ou un document qui vînt à l'appui de cette assertion[1], exclusivement basée, sans doute, sur le sentiment extraordinaire du coloris qui se manifeste dans les travaux de l'éminent graveur. De son vivant, même, le surnom de « peintre du burin » lui était attribué[2]. Aucune galerie ne montre de sa main des œuvres peintes et il a pu figurer simplement parmi ces « élèves », non mentionnés, de Rubens, que le peintre appelait si fréquemment à reproduire et à esquisser ses tableaux.

Il y eut, à la vérité, un peintre Vorsterman, mais on peut d'autant moins confondre cet artiste avec le graveur du même nom, que celui-ci se chargea d'exécuter une planche d'après une toile de son homonyme : O. Vorsterman, représentant un cavalier coiffé d'une toque à plumes, jouant de la flûte, planche portant une inscription commençant par les mots :

Veel hebben vermaek, op dit of dat te speelen.
La planche n'est pas, du reste, des meilleures du graveur.

Bien peu d'œuvres viennent révéler chez Vor-

[1] Nagler : *op. cit.*, XX, p. 540.
[2] Sandrart : *op. cit.*, VII, p. 392.

sterman l'amour des longues et belles tailles signalé par Sandrart. A une époque qu'il ne nous est pas possible de préciser, mais sans doute à ses débuts, on le trouve copiant Goltzius comme le démontre une suite de la *Passion* de cet auteur (B. 27-38), gravée en contre-partie des originaux et où le nom de Vorsterman figure à la première planche [1]. La reproduction est des plus trompeuses.

Il est permis, encore, d'envisager comme datant de la jeunesse du maître une petite *Vénus* d'après Elsheimer [2], estampe traitée dans la manière ancienne à tailles assez espacées. La pièce est très-petite et mesure 155 millimètres sur 110. Elle n'accuse chez son auteur aucune tendance bien prononcée et n'annonce certes pas le maître éminent que l'on saluera bientôt en Vorsterman.

Très-supérieur et très-intéressant, mais nullement révélateur, est le portrait d'Eewoud Teeling, trésorier-général de Zélande. Impossible de croire, en effet, que cette planche ait précédé de longtemps les œuvres plus connues de l'auteur.

[1] Bartsch : *Peintre-graveur*, III, p. 22. Cette suite existe bien réellement; nous l'avons vue à la bibliothèque du Palais Corsini à Rome.

[2] Épreuve du cabinet de Paris.

Teeling avait vu le jour en 1570 et l'inscription de la planche lui donne sa cinquantième année [1].

Une personnalité plus franche se révèle dans la petite estampe, rare surtout au premier état et gravée, cette fois, d'après Rubens : *La Vierge adorant l'enfant Jésus, couché dans son berceau.* Cette pièce est probablement la première gravée par Vorsterman d'après son maître et l'épreuve, avant les surcharges successives des éditeurs, se caractérise par un curieux mélange des systèmes de l'École anversoise avec la souplesse de burin propre au graveur.

L'estampe, citée par Basan et Schneevoogt dans leurs catalogues de l'œuvre de Rubens [2], a été incorrectement décrite par ces auteurs.

Le nom seul du maître apparaît au premier état, écrit sur le bord du berceau où repose l'enfant Jésus : *Pet. Pauli Rubens pinxit.* Le nom de Vorsterman n'intervient qu'au deuxième état.

Bien que la planche dans cet état accuse un tirage avancé, elle n'a reçu que de faibles retouches. Le fond est chargé de tailles horizontales; les contre-

[1] *Evaldus Teelingius D. J. et ordinum Zeelandiæ tribunus Ærary Generalis anno ætat.* 50. Cabinet d'Amsterdam.

[2] B. 25; S. 54.

tailles n'existent que vers le bord de la planche. Les chairs sont parcimonieusement ombrées.

A l'état suivant, la planche paraît sous l'adresse de Corneille Galle [1]. Le fond a été retravaillé; les chairs sont chargées d'un pointillé destiné à leur donner plus de relief, mais qui alourdit l'effet.

Au quatrième état, enfin, l'adresse de Galle a disparu et la planche est boueuse.

Il nous a paru nécessaire d'entrer dans ces détails, M. Schneevoogt ayant cru pouvoir considérer comme premier état, la planche revêtue de l'adresse de Corneille Galle et comme troisième, celle publiée avec le nom de Meyssens, d'un travail moins avancé cependant. Ni Schneevoogt ni Basan ne paraissent avoir connu d'état antérieur au nom du graveur.

Bien que Rubens soit désigné sur la petite estampe dont il est ici question comme le peintre de l'œuvre, encore conservée à Bruxelles, dans l'église St-Nicolas, Vorsterman eut pour modèle un remarquable dessin à la plume qu'il ne fit, pour ainsi dire, que copier textuellement, ainsi qu'on put le constater à l'exposition organisée par l'Académie d'archéologie de Belgique lors du

[1] Corneille Galle, le jeune sans doute.

troisième centenaire de la naissance de Rubens [1]. Le tableau lui-même servit plus tard de modèle à une très-médiocre eau-forte de Spruyt (S. 55) publiée sous le titre de *Mater amabilis.*

Vorsterman s'est particulièrement appliqué dans son estampe à préciser les contours, et ce premier travail a été obtenu par l'emploi de l'eau-forte. Il l'a été avec beaucoup de délicatesse et, à plus d'un endroit, la silhouette a à peine marqué, comme le démontrent l'avant-bras et la main de l'enfant Jésus. Plus tard, ce contour est renforcé et la dureté du trait se trouve amortie par un très-léger travail de points, système que nous avons signalé dans le *Saint François* et la *Madeleine,* attribués à Rubens. Le burin vient alors indiquer les ombres et raffermir le modelé, avec cette science de la lumière dans laquelle Vorsterman est resté, pour ainsi dire, sans rival parmi les graveurs.

L'inscription en quatre vers, placée au bas de l'estampe, est ainsi conçue :

Dormit in extructo Soboles secura grabato;
Tu tamen excubias anxia Mater agis.
Quippe times, audis ne clam repetatur ab Astris
Te Vigili, Astra tuus jam sua Natus habet.

[1] L'OEuvre de P.-P. Rubens : *Catalogue de l'Exposition,* etc. Anvers, 1877, p. 201, n° 1.

La forme des caractères, encadrés d'un double filet, contribue pour sa part à rattacher l'œuvre à l'école primitive. Enfin, l'absence du nom de Vorsterman comme éditeur, achève de démontrer que la planche a précédé l'inscription de son auteur parmi les marchands anversois. Le nom de Meyssens dut nécessairement y être inscrit fort longtemps après l'exécution.

Quoique l'estampe que nous venons de décrire ne puisse être rangée parmi les gravures de peintres, elle se classe, par le mélange de l'eau-forte et du burin, dans une nouvelle catégorie de travaux et se rattache à ces œuvres que l'on voit se produire d'abord dans l'École flamande sous l'inspiration de Rubens.

S'il devait appartenir aux burinistes superbes de l'École anversoise d'opérer dans la gravure une véritable révolution, de tremper, comme on l'a dit, leur burin à la palette de Rubens, l'étude même de cette transformation expose clairement la part de ce génie tout-puissant dans les manifestations de son école de graveurs. Il ne pouvait incomber à des interprètes ordinaires d'associer à la fidélité matérielle et obligée des reproductions, l'initiative des effets si extraordinairement réalisés dans des ensembles où la per-

fection du procédé n'est plus qu'une qualité accessoire.

Mariette, on le sait, attribuait à Rubens seul les hautes qualités d'effet des reproductions de ses œuvres. « Son expérience et sa grande intelligence » lui avaient appris, dit-il, que les tons qui sont » produits par l'assemblage des différentes cou- » leurs qu'un peintre habile emploie dans ses » tableaux, ne pourraient, étant imités et rendus » par le graveur, que produire des dissonnances » dont on ne pourrait se garantir qu'en prenant » *un parti différent* et qui ne pourrait être bien » senti que par le maître même et encore fallait-il » qu'il fût aussi versé que l'était Rubens dans la » science du clair-obscur pour l'exécuter avec » succès [1]. »

Quoique l'exactitude des vues de l'auteur soit confirmée en partie par les nombreux et admirables dessins exécutés par Rubens, ou sous ses yeux, en vue de ses estampes, l'existence même de ces dessins ne pourrait suffire à expliquer la perfection des planches, si l'on ne faisait aussi la part des procédés de reproduction employés.

En étudiant de près Vorsterman, il est impos-

[1] *Abecedario*, V, p. 69.

sible de méconnaître que ses combinaisons pittoresques ne sont puisées absolument dans les habitudes d'aucun de ses précurseurs. S'il ne rejette par système le résultat d'aucune expérience acquise — on l'a vu copiste de Goltzius — il conserve un fonds d'indépendance auquel il doit son grand style bien qu'on ait pu dire que les graveurs n'ont point de style [1].

Moins brillant peut-être, mais plus moelleux que Pontius ou S. à Bolswert, moins habile techniquement — moins sûr, partant, de la réussite, — il arrive souvent aussi à un charme d'effet et d'expression que ni l'un ni l'autre n'atteignent. Moins audacieux, d'autre part, que Soutman, il ne lui déplaît point de recourir parfois aux pratiques de ce graveur habile et l'étude de ses propres travaux ne fut pas étrangère, sans doute, à la formation de Suyderhoef, le plus original des élèves du maître de Harlem.

Chez l'un comme chez l'autre l'eau-forte est souvent utilisée dans une large mesure et, si l'on considère la distribution de lumière et d'ombre de Vorsterman, sa place sera marquée à mi-chemin des peintres-graveurs et des burinistes. S'il a

[1] Emeric David : *op. cit.*, p. 58.

toute la légèreté des uns, il a toute la puissance des autres.

La lettre que nous avons rappelée plus haut et que Rubens écrivait à Pierre Van Veen, fournit des renseignements d'un très-grand intérêt sur la succession des estampes de Vorsterman et ses relations avec le maître.

« J'ai tardé longtemps à vous répondre, écrit
» Rubens, le 19 juin 1622, à cause de certains
» empêchements de voyage et d'autres et je vois
» maintenant quelles sont celles de mes gravures
» qui vous manquent. Je suis au regret de devoir
» vous dire qu'elles sont en petit nombre : depuis
» quelques années nous n'avons presque rien fait
» par suite de l'égarement (*disviamento*) de mon
» graveur[1]. Néanmoins, si peu nombreuses qu'elles
» soient, je vous les enverrai bien volontiers.

» Ce sont : un *Saint François recevant les stig-*
» *mates;* cette planche a été gravée un peu rude-
» ment : c'était un premier essai ; le *Retour*
» *d'Égypte de la Vierge et de l'enfant Jésus;* une
» petite *Madone embrassant l'enfant Jésus;* cette
» planche me semble bonne; une *Suzanne* que
» je compte parmi les meilleures; une grande

[1] Nous préciserons plus loin le sens de cette phrase.

» estampe de la *Chute de Lucifer,* qui n'a pas » mal réussi; *Loth, sa femme et ses filles quittant* » *la ville de Sodome,* planche exécutée à l'époque » où le graveur devint mon aide (*da principio* » *qu'egli venne astante mio*). J'ai encore une » *Bataille des Amazones* en six feuilles, il leur » manque encore quelques jours de travail, mais » je ne puis les arracher des mains de cet homme, » bien que la gravure soit payée depuis trois » ans. Je voudrais pouvoir vous l'envoyer avec » les autres, mais il y a peu d'apparence que je » puisse le faire de si tôt [1].

» J'ai encore publié — ajoute le maître — un » livre d'architecture des plus beaux palais de » Gênes en soixante-dix feuilles environ, avec » les plans ; je ne sais si cela vous fera plaisir. Je » serais charmé d'avoir votre avis là-dessus..... »

Pour un motif quelconque les estampes exécutées par Vorsterman avaient été adressées assez irrégulièrement à Pierre Van Veen qui, sans

[1] Cette lettre dont l'original en italien repose à la Bibliothèque d'Anvers faisait autrefois partie du cabinet de M. Terbruggen qui la résumait dans son catalogue : Verachter et Terbruggen : *Histoire de la gravure d'Anvers.* Anvers, 1867, p. 129. — M. Ruelens en a publié le texte intégral avec un commentaire dans son livre *Pierre-Paul Rubens : Documents et lettres.* Bruxelles, 1877, p. 83.

doute, était déjà en possession de la grande *Adoration des Mages* de 1621, de la *Descente de croix*, datée de 1620, mais dont l'exécution dut être postérieure à d'autres planches que le peintre désigne comme produites au début du séjour de son graveur chez lui. De ce nombre seraient le *Saint François* (B. 11 ; S. 26) et la *Fuite de Loth* (B. 3 ; S. 9).

Une très-belle *Adoration des Bergers* (B. 6; S. 28) avait paru la même année 1620 avec une dédicace de Rubens à Pierre Van Veen lui-même, conçue dans les termes les plus affectueux.

Il a pu se faire que les planches ne furent pas éditées dans leur ordre de production et que la *Descente de croix*, par exemple, ait été des premières à recevoir la publicité, bien qu'elle eût été précédée dans les travaux du graveur par le *Saint François* et la *Fuite de Loth.*

La *Descente de croix* (B. 99; S. 342) est une des planches les plus parfaites de Vorsterman et, dans l'expression de sa gratitude envers sir Dudley Carleton, Rubens eut comme la prescience de la célébrité de l'œuvre à laquelle il attachait le nom du diplomate [1].

[1] Nous avons donné page 70 le texte de cette dédicace.

Mariette, qui a loué, comme il méritait de l'être, l'auteur de cette belle gravure, commettait l'erreur de croire que celle-ci ne vit le jour qu'en 1627 « l'année où Rubens fit la connaissance de milord Carleton [1]. »

Le lecteur connaît les circonstances qui motivèrent l'hommage et il est donc inutile d'insister sur la méprise du célèbre iconographe français.

Schneevoogt a trouvé jusqu'à vingt-cinq reproductions de la *Descente de croix* dignes d'être citées dans son catalogue et s'il fallait réunir toutes les versions de cette œuvre incomparable, produites par tous les procédés possibles, il y en aurait des centaines, peut-être des milliers. L'estampe de Vorsterman demeure sans rivale et, en dehors même du génie de son auteur, la perfection du travail s'explique par le soin que Rubens a pris d'en surveiller l'exécution.

Le Louvre possède un admirable dessin grand comme l'estampe et en sens inverse — c'est-à-dire dans la direction du tableau, — œuvre attribuée à Rubens qui, dans tous les cas, en a magistralement précisé l'effet. C'est ce dessin que Vorster-

[1] *Abecedario*, V, p. 87.

man a pris pour guide. Il en a profité avec une intelligence incomparable et tout ce que le tableau renferme d'harmonie, de force, de grandeur et de noblesse a passé dans la planche qui date de sa meilleure époque.

C'est particulièrement dans le modelé que Vorsterman est incomparable. Pas un contour dont la dureté ne soit amortie, pas une opposition dont le passage n'ait été prévu. La gravure a rarement atteint de plus près la perfection.

Sans doute, il faut juger cette admirable estampe dans ses bonnes épreuves. On y constate alors toute la simplicité d'un travail dont l'étonnante adresse se dissimule sous la franchise des effets.

La planche de Vorsterman passa plus tard aux mains de Van Merlen qui en donna de médiocres tirages et, à son dernier degré d'usure, il se trouva encore un marchand qui ne se fit pas scrupule de l'exploiter sous une forme nouvelle.

En 1805 l'éditeur Maaskamp à Amsterdam fit paraître une manière-noire de Hodges obtenue *sur la planche même* de l'illustre graveur de Rubens. Un examen attentif de l'estampe en question révélera sous le travail du berceau, les anciens linéaments et même le nom et l'*excudit* de Vorster-

man [1]. Les auteurs ne signalent pas cet état de la planche, bien que la manière-noire de Hodges soit assez connue.

Il existe de rares épreuves de la *Descente de croix* avant toute inscription et l'on en connaît aussi des contre-épreuves non moins rares et qu'il importe de ne point négliger dans l'œuvre de Rubens, car le maître s'est ordinairement servi pour ses retouches de ces décalques qui lui donnaient la facilité d'une disposition conforme à celle des tableaux.

Les planches gravées par Vorsterman d'après Rubens ne parurent pas toutes avec la mention des priviléges étrangers du maître.

Parmi les œuvres approfondies nous trouvons le *Job tourmenté par les démons* (B. 7 ; S. 17), planche uniquement signée *L. Vorsterman excud. cum privileg.* Elle ne peut avoir précédé de loin les travaux plus considérables datés de 1620, car sa place est déjà marquée parmi les bons travaux du graveur. Schneevoogt assure que ce tableau qui ornait l'église S[t]-Nicolas à Bruxelles périt dans le bombardement de 1695 [2]. Il en existe une

[1] La planche porte pour titre : *De Afneming van het Kruis ;* c'est le n° 343[bis] du catalogue Schneevoogt.

[2] *Op. cit.*, p. 3.

réduction au Louvre, dans la collection Lacaze [1].

L'épisode de la vie de Job, que Vorsterman a gravé, ne formait qu'un des volets du tableau de l'autel des menuisiers de l'église S[t]-Nicolas. On y voyait Job assis sur le fumier et visité par ses amis [2].

Une autre estampe de Vorsterman : *La Madeleine foulant aux pieds ses richesses* parut de même avec la simple mention *L. Vorsterman exc. cum privileg.* Elle se classe comme contemporaine de la précédente. L'œuvre originale, conservée au Musée de Vienne, figurait sans doute parmi les tableaux vendus à la mort de Rubens, à en juger par cette mention du catalogue : n° 85, une *Magdeleine figure entière.*

Nous classerons encore parmi les pièces exécutées par Vorsterman sous la direction de Rubens, antérieurement à l'entrée en possession de ses priviléges étrangers, le *Combat des paysans* d'après Pierre Breughel (B. 59; S. 124).

[1] N° 107 du catalogue.

[2] Ce panneau central a été gravé par Krafft avec une dédicace au sculpteur Bergé, directeur de l'Académie de Bruxelles (B. 9; S. 21). Voy. aussi Mols : *État des tableaux de P.-P. Rubens existant en Allemagne, en Angleterre, en France, en Espagne*, etc., 1775, t. II, p. 457. Bibliothèque de Bruxelles, MSS. 5735.

« C'est une opinion assez généralement admise
» aux Pays-Bas, dit Mariette [1], que le combat entre
» des paysans ivres dont on a une très-belle
» estampe gravée par Vorsterman, d'après le
» vieux Breughel et dédiée par ce graveur à Jean
» Breughel, fils de ce peintre, a été gravé sous la
» conduite de Rubens et que c'est luy qui y a mis
» la belle intelligence de clair-obscur, qui lui fait
» faire tant d'effet. Pour moi je n'en doute point
» et me range d'autant plus volontiers à cet avis
» que je ne vois que Rubens seul capable d'avoir
» si bien guidé le graveur lequel, tout habile qu'il
» était, n'aurait pu imaginer les effets de lumière
» qui sont dans son estampe et qui n'étaient
» sûrement pas dans le tableau. On sait jus-
» qu'où allait à cet égard la science du vieux
» Breughel. »

En ce qui concerne cette dernière opinion, Mariette, comme tous ses contemporains, se laissait entraîner par l'amour du style noble. Breughel était un coloriste des plus sérieux, et pour l'ordonnance de la composition que Vorsterman a gravée, elle ne manque nullement de grandeur nonobstant la trivialité du sujet. L'œuvre originale

[1] *Abecedario*, V, p. 137.

que l'on voit au Musée de Dresde [1] a des qualités de tout premier ordre.

La supposition de Mariette se trouve confirmée par une mention du livret des tableaux trouvés à la mortuaire de Rubens, nº 143 : « *Des paysans qui se battent*, fait après un dessin du vieux Breughel [2]. »

L'estampe de Vorsterman, dont le Cabinet de Paris n'a pas dédaigné d'exposer un exemplaire parmi ses chefs-d'œuvre, est dédiée à Jean Breughel, fils du peintre : *Clariss. Prœstantissimoq. Viro Dn̄o Joanni Breugelio, Petri Breugelii sui temporis Appelis filio, paternœ artis hœredi ex asse, hoc patriœ manus monumentum artificiosissimum L. M. Q. DD. Lucas Vorsterman excud. cum privil.*

Jean Breughel mourut le 13 janvier 1625. A cette date Vorsterman n'était plus à Anvers et Rubens nous a appris lui-même qu'en 1622 le graveur avait cessé depuis un certain temps déjà de travailler pour lui.

Le *Combat des paysans* diffère assez notable-

[1] Au Belvédère, à Vienne, une copie donnée à Van Valkenburg, nº 722.

[2] Le même catalogue contient en outre *douze* toiles originales du vieux Breughel.

ment des planches exécutées d'après Rubens, et l'eau-forte y tient une place considérable. Elle est vigoureuse pourtant et rappelle, sous plus d'un rapport, la manière de Suyderhoef. Vorsterman y donne une preuve incontestable de son habileté à traiter plus d'un genre.

Citons, encore, avant d'aborder l'examen des planches datées, les profils de Cosme et de Laurent de Médicis dessinés par Rubens d'après les célèbres médailles florentines (B. 43-44; S. 226-227), le médaillon de Léon X vu de trois quarts, peut-être inspiré du portrait de Raphaël (B. 45; S. 228), enfin le profil de Giacomo Sforza qui resta inachevé et ne porte aucun nom de graveur.

Ces pièces étaient, sans doute, destinées à un ouvrage que nous n'avons pas eu l'occasion de rencontrer.

Dans l'ordre des sujets, les neuf estampes publiées par Vorsterman sous la date de 1620, sont les suivantes :

1° *Loth, sa femme et ses filles sortant de Sodome* (B. 3; S. 9), planche dédiée par Rubens à Jean Brandt, son beau-père : *Eruditione et probitate Cl^mo V. D. Joanni Brantio Lc^to urbi Antverpiensi ab actis socero amantissimo, Petrus Paulus Rubens gener, observantiæ ergo DD.*

Cette planche exécutée par Vorsterman, au début de ses relations avec Rubens, compte parmi les plus belles de son burin. Le travail en est simple et nullement poussé à l'effet. Il est, en même temps, d'une remarquable correction de ligne et l'énergie du trait y est surprenante. Le Louvre possède un très-beau dessin que le graveur a suivi dans les moindres détails et qu'il est difficile de croire de Rubens, à cause même de la minutie de l'exécution.

2° *Suzanne surprise par les vieillards* (B. 33 ; S. 84).

Rubens, comme on l'a vu, comptait cette estampe parmi les meilleures de Vorsterman, et ce jugement favorable ne se fondait pas seulement sur la fidélité du graveur à rendre sa manière, mais sur les qualités intrinsèques de l'œuvre.

Le modelé y est beaucoup plus approfondi que dans le travail précédent, et l'œuvre de Vorsterman, si riche en planches remarquables, n'en contient pas de plus parfaite. « L'on ne saurait assez admirer l'intelligence qui se trouve dans cette estampe, » dit Mariette [1].

En portant la *Suzanne* sur la liste des tableaux

[1] *Abecedario*, V, p. 74.

qu'il offrait à sir Dudley Carleton au mois d'avril 1618, Rubens désignait la toile comme exécutée par un de ses élèves mais retouchée par lui-même [1]. Dans sa lettre du 20 mai il annonce qu'il termine la retouche [2], à quoi sir Dudley répond [3] : « La » *Suzanne* devrait être belle à rendre amoureux » même les vieillards. Quant à la chasteté de » son maintien, il ne faut point que ma délicatesse » s'alarme devant l'œuvre d'un homme de votre » prudence et de votre discrétion. »

L'attente du seigneur anglais ne fut pas trompée. Suzanne est non moins pudique dans son maintien que gracieuse et belle, et Rubens qui a traité plusieurs fois le sujet, n'a pas été plus heureux que dans cette composition.

L'estampe de Vorsterman fut dédiée à Mlle Roemer Visschers et dans les mêmes termes employés une première fois pour la dédicace d'une planche de Michel Lasne :

« *Lectissimæ Virgini Annæ Roemer Visschers, illustriæ Bataviæ Syderi, multarum artium peritissimæ, Poetices vero studio, supra sexum celebri,*

[1] Carpenter, trad. Hymans, p. 175.

[2] *Ibidem*, p. 185.

[3] *Ibidem*, p. 194.

rarum hoc pudicitiæ exemplar Petrus Paulus Rubens L. M. DD. »

Pourquoi cette nouvelle dédicace ? Nous l'ignorons. Le sujet, si étrange qu'en paraisse le choix pour une œuvre destinée à passer sous les regards d'une femme, s'expliquera sans peine si l'on se rappelle qu'Anna Roemer avait renoncé au mariage pour soigner son vieux père. Aussi les poëtes l'ont-ils chantée comme un modèle de piété filiale. Vondel et Cats ont célébré ses rares talents ; Huyghens l'appelle la *Sapho hollandaise* [1]. Elle était catholique, et comme le suppose — sans doute avec raison — M. Ruelens [2], elle eut à jouer un rôle dans les négociations auxquelles Rubens fut mêlé pour faire rentrer les Provinces-Unies sous le sceptre du roi d'Espagne.

A l'époque où Rubens lui dédia sa planche, Anne Visschers avait dépassé la trentaine, étant née en 1584. Elle se maria après 1623 et eut deux fils dont elle confia l'éducation aux Pères Jésuites de Bruxelles.

3° *Adoration des bergers* (B. 5 ; S. 23), planche

[1] Van der Aa : *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, XIX (1876), p. 240.

[2] *Op. cit.*, p. 94.

en hauteur dédiée à Pierre Pecquius, chancelier du Brabant.

Ce jurisconsulte reçut pour mission en 1621 d'entamer à La Haye des négociations dans le sens des révélations de la dame de T'Serclaes [1]. La première lettre diplomatique que l'on possède jusqu'ici de Rubens lui est adressée [2].

L'estampe, dont le dessin préalable existe au Louvre, est exécutée avec soin, mais ne saurait compter parmi les plus belles de Vorsterman. Elle a pour défaut de manquer d'accent et de variété dans la taille. C'est une de ces planches dont Renouvier eût dit [3] qu'elles portent trop loin la perfection du burin pour plaire à qui recherche des types. Ragot en a donné une copie en contre-partie d'une étonnante fidélité (S. 24).

4° *Adoration des bergers,* planche en largeur (B. 6; S. 28). Composition charmante et gravure d'un haut mérite, dédiée à Pierre Van Veen.

Le tableau avait été peint par Rubens pour l'église des PP. Dominicains d'Anvers. La Vierge y découvre l'enfant Jésus, couché dans la man-

[1] Gachard : *Histoire politique et diplomatique de Rubens,* pp. 15 et suivantes.

[2] 30 septembre 1623. Gachard, p. 21.

[3] Renouvier : *op. cit.,* p. 120.

geoire, aux regards des pasteurs qui s'approchent respectueusement. Rien de plus gracieux que le geste de Marie, de plus ravissant que le profil de son fils.

Comme manière, l'estampe se rapproche de la *Fuite de Loth.* L'opposition y est vigoureusement accentuée et le trait d'une grande correction.

La planche doit être classée parmi les premières de Vorsterman. Elle fut plusieurs fois copiée en Belgique et en Hollande. Corneille Galle le jeune la reproduisit en contre-partie avec plus de conscience que d'intelligence, et J.-C. Visscher (sans doute au mépris des priviléges de Rubens et après la rupture de la trève) en donna une nouvelle version très-légèrement amplifiée par l'introduction de deux chiens dont l'un est emprunté à l'*Adoration des Mages* de Rubens, et l'adjonction de l'*Annonce aux bergers* d'après Abraham Bloemaert, visible par une ouverture pratiquée au fond du tableau.

5° L'*Adoration des Mages* (B. 23; S. 84), panneau central d'un tableau peint par Rubens en 1617 pour l'église S[t]-Jean à Malines[1]. « Il règne

[1] Rubens a délivré quittance de ce tableau au mois de mars 1624. *Histoire de P.-P. Rubens,* par André Van Hasselt. Bruxelles, 1840, p. 109.

une si grande intelligence dans cette estampe qu'on ne saurait assez l'admirer, » dit Mariette [1].

Vorsterman a effectivement usé ici de toutes les ressources de son habile burin. Il y trouve d'incomparables finesses. Le Louvre conserve un dessin en plusieurs teintes qui a servi au graveur pour sa planche. Il est en sens contraire de l'estampe.

La dédicace est à l'archiduc Albert : *Serenissimo et potentissimo Alberto Austr. Archid. Burg. et Belgarum Clementissimo D^no^ Artis et Devotionis suæ specimen, Petrus Paulus Rubens ex fido cultu humiliter dedicat consecratque.*

On sait que le grand peintre était fier de son tableau de Malines et le soin tout particulier que le graveur mit à le reproduire, de même que la dédicace au souverain des Pays-Bas, confirme à cet égard l'assertion des biographes [2].

Pierre Nolpe fit une copie passable de l'*Adoration des Mages* (B. 23bis; S. 85), dont il reproduisit jusqu'au privilége, sans craindre toutefois

[1] *Op. cit.*, V, p. 77.

[2] En 1681 le duc de Richelieu fit d'infructueuses démarches auprès des fabriciens pour obtenir la cession des volets de ce tableau. Il aurait payé jusqu'à 15,000 florins. Note du curé Govaerts de l'église Saint-Jean à Malines. RUELENS : *op. cit.*, p. 2.

d'y mettre son nom. Ce graveur travaillait au XVII[e] siècle.

6° Le *Retour d'Égypte* (B. 30; S. 124), une des compositions les plus gracieuses de Rubens. Le tableau fait partie de la galerie du duc de Marlborough à Londres. L'estampe fut gravée d'après un dessin superbe conservé au Louvre et dans lequel l'effet est excellemment rendu. Vorsterman a traité cette planche avec la plus rare délicatesse. Le burin y a une correction incomparable et l'œuvre peut vraiment être donnée comme modèle aux graveurs.

De très-légères modifications ont été apportées par Rubens à la planche. La jambe de l'âne a été déplacée et l'on a dissimulé la retouche en faisant passer sur le poitrail une bricole absente dans le dessin. Un arbrisseau a aussi été ajouté derrière la Vierge.

Comme parti pris d'effet, le *Retour d'Égypte* doit être rangé dans la catégorie des planches claires avec l'*Adoration des Mages* et la *Fuite de Loth.*

La dédicace de Rubens est à Jean Velasco, secrétaire d'Ambroise Spinola.

7° La *Sainte Famille* (B. 44; S. 126) [1].

[1] Hauteur 265 millimètres, largeur 200 millimètres.

« Cette planche me semble bonne, » disait Rubens, et si l'on rapproche de l'œuvre ce jugement précieux, l'on constate effectivement que le maître désirait pour ses estampes une grande correction de ligne, jointe à beaucoup de sobriété dans le travail.

La planche est très-claire, très-fine et pleine de tendresse. Renouvier la considérait « comme la plus haute expression de ce burin luttant d'expression et de couleur avec ses modèles [1]. » Le jugement serait appliqué avec plus de raison au *Retour d'Égypte*.

Rubens dédia la petite *Sainte Famille* à l'épouse de son ami Rockox, bourgmestre d'Anvers, Adrienne Perez. Il en avait confié une première fois la gravure à Michel Lasne, mais la composition était alors restreinte à quatre personnages.

La jolie planche de Vorsterman eut des copistes nombreux et habiles. En Hollande, Clément de Jonghe en fit paraître une très-bonne version en contre-partie gravée dans la manière de Suyderhoef (B. 54 bis; S. 129).

Une autre copie, également en contre-partie, fut exécutée par Jean Troyen (S. 130).

[1] *Op. cit.*, p. 119.

8° La *Descente de croix* (B. 99; S. 342).

Nous avons parlé de cette planche qui, chose remarquable, n'eut point de copiste ancien.

9° *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (B. 11; S. 26).

« Cette planche fut gravée un peu rudement étant une première tentative, » dit Rubens [1]. Cette phrase pourrait confirmer, en partie, l'assertion de Sandrart touchant les belles tailles de Vorsterman à ses débuts.

L'estampe n'en est pas moins d'une grande beauté et si, comme il faut le croire, elle date du premier temps des relations de Vorsterman avec Rubens, elle ne vient pas à l'appui des idées admises sur l'apprentissage du graveur. Il est impossible de contester que le *Saint François d'Assise* n'émane d'un graveur très-habile et peut-être même trop froidement correct dans le maniement de son burin.

D'autre part, si l'on considère le dessin préalable à la gravure possédé par le Louvre, il eût sans doute été difficile à Vorsterman de se montrer moins rude, surtout dans les premiers plans,

[1] « *Fu intagliata aliquanto rozzamente per esser la prima prova.* »

et l'ampleur de sa taille s'explique par la nécessité de rester vigoureux encore dans une figure principale, reléguée elle-même au deuxième plan.

Malgré l'excellence du dessin du Musée de Paris, il nous est impossible d'accepter cette réduction comme émanant de Rubens; il semble hautement probable, au contraire, que Vorsterman eut lui-même la plus grande part à son élaboration.

M. Schneevoogt assure qu'il existe des épreuves du *Saint François d'Assise* avant le privilége, ce qui concorderait assez avec la mention de Rubens, que cette planche est des premières exécutées par Vorsterman. Il faudrait ainsi l'envisager comme la planche soumise aux États de Hollande à l'appui de la demande de privilége en février 1620.

Rubens dédia aux frères Louis et Roger Clarisse la gravure du *Saint François*. Ces personnages avaient à saint François une dévotion particulière [1], et ce furent eux qui introduisirent à Anvers l'ordre des Capucins, dans l'église desquels on voit encore une répétition du tableau. Rubens conçut la dédicace dans les termes suivants :

Ornatissimis Ludovico et Rogerio Clarisse fra-

[1] Ruelens, *op. cit.*, p. 90.

tribus germanis in Divi Francisci ordinem Capucinorum, Pie optimeq. adfectis, adfectus sui mnemosynam Petrus Paulus Rubens cum animo et ex animo nuncupavit.

Le *Saint François* clôt la série des neuf estampes d'après Rubens publiées en 1620 [1] par Lucas Vorsterman et toutes revêtues du triple privilége des archiducs, du roi de France et des États de Hollande.

Chacune des pièces, aussi, fut accompagnée par le peintre d'un hommage à un de ses amis ou protecteurs. Le graveur n'apparaissait vraiment qu'en sous-ordre.

Et ce fait indique toute l'importance qu'il convient d'attacher aux estampes exécutées du vivant de Rubens d'après ses grandes toiles. Même sous la forme nouvelle qu'elle revêt, l'œuvre reste sienne. Le graveur n'y apporte que le concours matériel d'un procédé spécial, et encore dans celui-ci on voit le peintre intervenir jusqu'aux limites extrêmes

[1] Vorsterman grava, la même année, comme on l'a vu, un petit portrait d'Ewald Teeling, portant sur l'encadrement les mots : *Evaldus Teelingius D. J. et Ordinum Zeelandiæ tribunus Ærary Generalis anno ætat.* 50, et sous la planche quatre vers hollandais : *Een Vrient des Vaderlants, bewaerder der Thresooren....* Teeling, né en 1570, avait cinquante ans en 1620.

de ses moyens personnels. Il indique l'effet dans des dessins ou des grisailles exécutés par lui-même ou sous ses yeux et par des retouches faites aux premières épreuves des planches, retouches fidèlement suivies chaque fois par les graveurs.

Le procédé de Rubens dans ce travail de révision est invariable. Il se sert d'encre pour modifier la ligne et renforcer les effets de détail.

On remarque ainsi dans certaines têtes des accents particulièrement énergiques. Ils ont presque toujours pour cause des rehauts faits par Rubens aux épreuves d'essai ou sur des contre-épreuves spécialement tirées pour lui.

Pour les grandes distributions de lumière et d'ombre, il se servait du pinceau et modifiait parfois à grands coups une draperie entière qu'il refaisait sur l'épreuve même.

Il fallait de la part du graveur une intelligence étendue du métier pour suivre avec justesse ces modifications apportées par le peintre à la donnée primitive.

Pour ce qui concerne Vorsterman, Rubens paraît être à peine intervenu dans la confection de ses planches. « Si exigeant que se montre » Rubens envers les artistes chargés de reproduire

» ses œuvres, dit M. H. de Laborde [1], quelque
» soin qu'il apporte à relever et à corriger de sa
» propre main jusqu'aux moindres négligences,
» jusqu'aux plus légères infidélités qu'ils ont pu
» commettre, à peine trouve-t-il dans les travaux
» de Vorsterman matière à un petit nombre de
» retouches presque insignifiantes ou du moins
» n'ayant pour objet que des modifications toutes
» de détail. »

En 1621 cinq estampes nouvelles vinrent s'ajouter aux pièces que nous avons analysées. Ce fut d'abord une grande *Adoration des Mages* (B. 22; S. 80), planche en deux feuilles que Rubens dédia à Maximilien de Bavière [2]. La planche a de l'effet et Vorsterman l'a très-bien harmonisée. On ne peut dire cependant que ce soit une de ses meilleures œuvres. Le burin y a une finesse trop uniforme et même une certaine mesquinerie de touche. Les contours sont trop fondus pour une planche si grande.

Il faut préférer, parmi les œuvres de 1621, le *Martyre de saint Laurent* (B. 37; S. 100) que Rubens dédia avec de grands témoignages d'affec-

[1] *Op. cit.*, p. 306.

[2] Ce tableau fait partie du Musée de Lyon.

tion et d'estime à Laurent Beyerlinck, doyen de la cathédrale d'Anvers et censeur des livres [1] :

Pietate Reverendo, Virtute spectabili, Eruditione Clarissimo, D. Laurentio Beyerlinck, Sacræ Theologiæ Licent. Ecclesiæ collegiatæ Antverp. D. Mariæ Virginis Canonico et Archipresbytero ob egregias ingeni eloquijqz. dotes cum primis sibi caro. Petrus Paulus Rubenius, cognominis divi sacram istam ustulationem, extoto adfectu benivolenter inscribebat.

Cette planche qui n'est pas grande est traitée avec toute la délicatesse que l'on admire dans la *Suzanne*. Le dessin en est correct et ferme, l'effet très-bien compris. Le Cabinet d'Amsterdam conserve l'épreuve retouchée de la main même de Rubens.

On incline à attribuer à Vorsterman lui-même une copie en contre-partie de la grandeur de la planche originale, copie non décrite, et dont une rare épreuve figure dans l'œuvre de Rubens au Cabinet de Bruxelles. S'il peut naître des doutes

[1] C'était un ami particulier de Philippe Rubens, le frère du peintre, mort au mois d'août 1611. Voy. Génard : *P.-P. Rubens*, etc., 1877, p. 393.

sur l'originalité de cette repétition, ils ne peuvent provenir que de sa perfection même.

Le *Saint Laurent* est l'avant-dernière des planches de Vorsterman dédiées par Rubens lui-même à ses amis.

Un *Saint Ignace* en prière devant le crucifix (B. 28; S. 81), excellente et rare estampe, fut dédié par le graveur à Jean Del Rio, archidiacre de la cathédrale d'Anvers, le *Denier de César* (B. 43; S. 207), d'un travail brillant, offert aussi par son auteur à Bernard Campmans, abbé des Dunes, grand amateur de gravures, d'après les termes de la dédicace, enfin la *Chute des anges rebelles* (B. 1; S. 1), que Rubens mentionne dans sa lettre à P. Van Veen, fut dédiée au roi Philippe IV, non par le peintre, mais par le graveur qui, en vérité, avait produit une œuvre digne d'une collection royale.

« C'est un des plus parfaits ouvrages de cet » habile graveur, dit Mariette [1], et l'une des plus » heureuses compositions de Rubens. La lumière » et les ombres y sont distribuées avec un grand » artifice et tel qu'on le peut désirer pour faire » un bel effet en gravure. Rubens prit un soin

[1] *Abecedario,* VI, p. 93.

» extrême à conduire le travail de son graveur et
» celuy-ci le fit avec tant d'application *que son*
» *esprit s'en affaiblit très-considérablement.* »

Nous ignorons à quelle source Mariette avait puisé ce renseignement, mais il vient nous fournir un éclaircissement bien nécessaire sur ce passage de la lettre de Rubens à Van Veen : « *non*
» *havendo noi qualqu'anni in qua fatto cosa*
» *alcuna per il disviamento del mio intaglia-*
» *tore.* »

M. Ruelens croyait rendre cette phrase par : « nous n'avons presque rien fait depuis quelques années par un *changement de voie* de la part de mon graveur [1]. » Il hésitait à accepter le sens littéral du mot *disviamento* et s'arrêtait d'autant plus volontiers au mot *disviare :* détourner, que Vorsterman, selon tous les auteurs, partit en 1624 pour l'Angleterre [2].

« La lettre rectifie une erreur de date chez les
» biographes de Vorsterman, disait le traducteur;
» on assure qu'en 1624 il se rendit en Angle-
» terre..... or d'après la lettre de Rubens, Vors-
» terman doit avoir quitté le pays déjà en 1622;

[1] Ruelens : *op. cit.*, p. 143, lettre VIII.

[2] Nagler, XX, p. 540.

» le *disviamento* dont il y est question ne peut se » rapporter qu'au départ du graveur. »

On se demandera pour quel motif Rubens eût employé un mot que tous les dictionnaires rendent par *égarement*[1], s'il s'était agi de désigner le simple départ (*partenza*) de son graveur? Passe encore pour *disviamento :* distraction; son graveur lui aurait été momentanément enlevé : mais quelle œuvre de l'époque vient à l'appui de cette hypothèse?

Il faut donc bien admettre que les facultés mentales de Vorsterman avaient fléchi sous le poids des travaux prodigieux accomplis pour Rubens depuis quelques années et que l'égarement — égarement momentané — survenu en 1621, l'avait empêché pendant plusieurs mois de manier le burin. La lettre de Rubens devient ainsi — et ainsi seulement — intelligible.

Que l'on veuille bien observer, au reste, que si Rubens faisait allusion en juin 1622, au départ de son graveur pour l'Angleterre, il désignerait ce départ comme une chose déjà lointaine et cependant il ajoute qu'il ne parvient pas à enlever des

[1] Voir les Dictionnaires d'ALBERTI DI VILLANNOVA et de BARBERI.

mains de cet homme (*cavare delle mani*) le *Combat des Amazones,* payé depuis trois ans et, en quelque sorte, achevé. Il y avait donc eu interruption brusque de travail.

Pourtant l'œuvre parut entièrement achevée le 1er janvier 1623. Avait-elle été complétée en Angleterre? Non, sans doute, puisque le 24 février 1623, Théodore Galle payait à Vorsterman une somme de 75 florins pour la gravure d'un frontispice placé en tête du troisième volume de Harræus, *Annales Ducum seu principum Brabantiæ Antv.*, 1623 [1]. C'est encore en 1623 que Vorsterman grave pour l'éditeur Cnobbaert le titre de la *Generale Kerckelyke Historie van de gheboorte onses H. Jesu Christi tot het jaar M. DC. XXIV... door Heribertus Rosweydus,* titre dessiné par Rubens dont le nom est inscrit au bas de la droite sur le carquois porté par un Indien.

Vainement cherche-t-on dans l'œuvre considérable de Vorsterman une planche datée de 1622; il y a là dans sa carrière une lacune que son départ pour l'Angleterre ne pourrait expliquer

[1] *Titres et portraits*, etc., pl. 10; œuvre anonyme qu'il ne faut pas confondre avec le titre (B. 22; S. 25), placé en tête du premier volume. L'œuvre de Vorsterman a échappé à Basan et à Schneevoogt.

d'une manière suffisante, car il a fréquemment daté des pièces exécutées pendant son séjour dans ce pays.

Au mois d'avril 1622 un fou profère contre Rubens des menaces qui effrayent certains amis du peintre au point de motiver de leur part un appel à la protection du magistrat d'Anvers [1]. Y a-t-il quelque rapport entre ce fait et l'insanité d'esprit du pauvre Vorsterman ?

On ne s'arrête qu'à contre-cœur à une telle supposition, mais la coïncidence des dates est si étrange qu'elle doit être signalée.

Après tout, pas plus au temps de Rubens qu'au nôtre, les fous ne pouvaient être rendus responsables de leurs actes et celui qui poursuivait Rubens de ses clameurs, ou bien n'était pas très-redoutable, ou bien méritait quelques égards puisque le bourgmestre Rockox refusait d'intervenir, malgré sa liaison bien connue avec le grand peintre. On ne connaît pas jusqu'ici le motif pour lequel le bourgmestre refusa son intervention. Toujours est-il qu'il la refusa [2].

[1] Pinchart : *Archives des arts, lettres et sciences*, t. II, p. 173.

[2] Les seuls documents que l'on possède sur ce fait singulier ont été publiés par M. Pinchart; ce sont les suivants :

« *Au Chief président du Conseil privé de Sa Majesté.* Cer-

Vorsterman était-il rétabli avant la fin de l'année 1622 ou bien la gigantesque planche du *Combat des Amazones* fut-elle achevée par Pontius, son élève? c'est là un point qui doit rester irrésolu. Toujours est-il que le 1er janvier 1623 Rubens dédiait la planche à la comtesse d'Arundel.

On connaît cette grandiose composition dans laquelle le maître s'est inspiré du *Combat de Cadore* du Titien [1], comme le prouvent plusieurs études

» tains zéleurs du bien et repos publicq, résidant en la ville
» d'Anvers, à leur grant regret ont veu ces jours passez que
» Pierre Paulo Rubens, demeurant en icelle ville, personne
» douée de très-belles qualités, oultre l'art de peindre qu'il
» possède avec admiration de tout le monde, aurait le mesme
» temps couru grand hazard de sa vie par les agressions d'un
» certain insolent, à jugement de plusieurs troublé d'esprit,
» ce que leur aurait occasionné d'implorer l'assistance du
» magistrat de ladicte ville à la conservation dudict Rubens,
» laquelle leur ayant été refusée, ils prennent leur recours à
» Son Alteze et supplient Votre Seigneurie qu'elle soit servie
» sous le paraphe de sa maison et signature de Sudite Alteze
» faire despécher lettres à ceulx du magistrat de la ville
» d'Anvers leur enchargeant bien expressément la protection
» dudit Rubens comme de personne de laquelle Son Altesse
» commande qu'on prenne particulier soing. Quoy faisant, etc.»

L'Infante satisfit à cette demande et par lettre du 29 avril prescrivit au magistrat de donner des ordres pour assurer le repos de Rubens.

[1] La grande composition du maître italien fut détruite,

et un dessin magistral qui nous a été conservé [1].

La planche imprimée en six feuilles est, certes, une des plus vastes qui aient été exécutées d'après Rubens et il fallait tout le talent de Vorsterman pour harmoniser un pareil ensemble. Le dessin qui servit de modèle à la gravure était, à ce qu'assure un auteur, exécuté par Van Dyck [2]. Mariette eut l'occasion de voir ce dessin et nous apprend que Rubens y avait fait des retouches « qui en auraient fait une œuvre sans prix s'il » avait continué sur tout le dessin le même tra- » vail [3]. » Enfin, nous tenons de Rubens lui-même que la planche était poussée fort loin déjà en juin 1622 et que depuis plus de trois ans elle était payée.

comme on sait, par l'incendie de 1577. Il en existe une réduction au Musée des Offices à Florence, n° 609 du catalogue. Rubens a nécessairement eu connaissance de cette œuvre qu'il copia presque textuellement dans certaines parties. Voir Crowe and Cavalcaselle : *Titian his life and times.* London, 1877, vol. II, p. 10.

[1] Il figura au mois d'août 1877 à l'exposition de l'œuvre de Rubens à Anvers, p. 201 du catalogue n° 2. Ce dessin qui appartenait alors à M. Ellinckhuysen, de Rotterdam, a passé depuis dans la collection de M. A. Coster, de Bruxelles.

[2] Bellori : *Le vite de pittori, scultori ed architetti,* etc. Roma, 1728, p. 151.

[3] *Abecedario,* V, p. 115.

On reste confondu à l'aspect de ce travail immense où tout porte la trace d'une volonté inébranlable, et l'on s'explique que les forces d'un homme pussent faiblir sous le poids du labeur colossal que représentent les œuvres si parfaites de Vorsterman. Il avait à peine vingt-huit ans [1] !

Horace Walpole est muet sur le séjour de Vorsterman dans son pays. On ignore l'époque du départ du maître et les circonstances qui le motivèrent. Il ne manquait pas en Angleterre d'occasions aux artistes de se produire, mais ce fait ne suffit pas, sans doute, à expliquer que Vorsterman renonçât à tous les avantages de son séjour en Flandre pour recommencer à l'étranger une nouvelle carrière.

La dédicace de la planche du *Combat des Amazones* à la comtesse d'Arundel n'est pas de nature à nous édifier beaucoup. Cette dédicace émanait de Rubens lui-même et ses relations avec la famille Arundel l'expliquent très-suffisamment.

Il avait peint à Anvers au mois de juillet 1620 le portrait de la comtesse « *avec son nain, son fou*

[1] Ragot a fait du *Combat des Amazones* une excellente copie en contre-partie grande comme l'original.

et son chien » et plus tard le comte vint poser lui-même pour cette toile qui orne aujourd'hui la Pinacothèque de Munich [1]. Nous savons que Thomas Arundel était, aux yeux du peintre « un évangéliste pour le monde de l'art ; » rien de plus naturel donc que la dédicace à la noble épouse de ce Mécène.

M. Carpenter croit que ce fut sur les instances du comte d'Arundel que Vorsterman alla se fixer en Angleterre et presque tous les auteurs désignent l'année 1624 comme date de son départ. Bryan-Stanley l'avance d'une année [2]. Parti d'Anvers en 1623, Vorsterman fut en Angleterre jusqu'en 1631 d'après cet écrivain ; M. Michiels fixe le départ du maître à l'année 1634 [3] !

Si le séjour de Vorsterman fut constant en Angleterre pendant une si longue période — ce que nous ne croyons pas — ses relations avec Van Dyck ont dû être très-passagères. Non-seule-

[1] Voir la lettre adressée d'Anvers au comte Thomas d'Arundel au mois de juillet 1620 et publiée par Carpenter : *Pictorial notices*, etc., trad. Hymans, p. 9. M. Ruelens affirme à tort que ce tableau fut peint par Rubens pendant son séjour en Angleterre.

[2] *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*. London, 1873, p. 884.

[3] *Histoire de la peinture flamande*, VIII, p. 375.

ment il a été prouvé que le grand portraitiste fit à Londres un premier séjour en 1620-1621, mais il doit être parti pour l'Italie fort peu de temps après ce séjour et, lorsque, en 1626, il revint à Anvers, Vorsterman n'y était plus. Quand celui-ci, à son tour, revint sur les bords de l'Escaut, Van Dyck était à la veille de repartir lui-même pour la Grande-Bretagne [1] et l'on ne voit pas trop comment ce fait peut se concilier avec l'assertion d'Evelyn que Van Dyck aurait été le collaborateur fréquent de Vorsterman [2]. Ceci dans l'hypothèse d'une absence du graveur, se prolongeant pendant huit années.

Dans l'état actuel de la question une chose paraît évidente : c'est que les deux maîtres ne se sont pas rencontrés en Angleterre comme certains auteurs le déduisent du grand nombre de portraits que Vorsterman a gravés d'après Van Dyck.

M. Alfred Michiels nous apprend que vers l'année 1627 Vorsterman épousa Anne Vrancx [3] ce qui déjà permet de croire à une présence à Anvers à cette époque. Si la chose n'a rien

[1] Carpenter fixe son départ à la fin de mars 1632 ou au commencement d'avril, p. 31.

[2] Evelyn : *op. cit.*, p. 74.

[3] *Histoire de la peinture flamande*, t. VIII, 1869, p. 374.

d'impossible, n'oublions pas, cependant, qu'il existe des estampes gravées par Vorsterman en Angleterre sous la date de 1627.

A la fin de 1630, ou au début de 1631, Vorsterman faisait admettre deux élèves par la gilde de St-Luc : Marin Robyn et Hans Witdoeck [1], et s'il fallait, d'après l'acception commune, le considérer comme auteur de deux planches que Rubens fit graver pour Peiresc d'après les grands camées découverts par cet antiquaire passionné, il serait impossible de croire que le séjour de Vorsterman en Angleterre ait eu la durée qu'on lui assigne. On voit que, somme toute, la question reste indécise.

Un intérêt considérable s'attache pour l'histoire de la gravure à la correspondance relative à la découverte de Peiresc. Nous en donnons un extrait [2].

Au mois de septembre 1623 le savant magistrat écrit à son ami Aléandre : « J'ai découvert tout » nouvellement dans un lieu curieux et qu'on » ouvre rarement [3] une pierre précieuse, antique,

[1] *Liggere*, II, p. 18.

[2] La correspondance dont il s'agit a été publiée par M. Fauris de St-Vincens sous le titre de *Correspondance inédite de Peiresc avec Jérôme Aléandre*. Paris, 1819, p. 72.

[3] La *Sainte chapelle à Paris*. Ce camée porte aujourd'hui

» la plus grande et la plus belle que j'aie jamais
» vue.... on y a gravé vingt-quatre grandes
» figures..... Le sujet de la sculpture est l'apo-
» théose de l'Empereur Auguste. Je fais faire
» un dessin exact de ce bijou et j'ai l'intention
» de le faire graver sur cuivre. Si à Rome
» Villamena voulait le graver, j'en serais char-
» mé; dans le cas contraire je le ferai faire par
» Cornelius [1] ou par quelqu'autre habile homme
» qui le fasse avec affection ne voulant pas que
» cela soit gravé d'une main commune puisque
» c'est un si bel objet, qu'il est nécessaire de
» rendre scrupuleusement la ressemblance de
» tant de beaux portraits de toute cette famille
» d'Auguste. »

Le 16 décembre il écrivait encore : « ..... ce
» camée m'en a fait découvrir un autre, pas tout à
» fait aussi grand, mais peu s'en faut, sur lequel
» Auguste est représenté assis avec l'aigle sous
» son siége et Rome en habit de Junon argienne
» assise à sa droite. »

le n° 188 au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale à Paris.

[1] M. Fauris de St-Vincens croit qu'il s'agit du graveur Michel-Ange Corneille. Nous pensons qu'il s'agit plutôt de Corneille Galle.

Le lecteur aura reconnu dans cette dernière pièce la *Gemma Augustea* du Cabinet de Vienne.

L'éditeur des lettres de Peiresc et d'Aléandre ajoute au recueil ce commentaire :

« La découverte de Peiresc l'avait rempli de » joie; il ne se contenta pas de la communiquer » à Jérôme Aléandre et à Lorenzo Pignoria; il en » écrivit aussi à ses amis d'Allemagne, d'Angle- » terre et de Hollande, principalement à Rubens, » amateur passionné de pierres gravées. Lorsque » ce grand artiste vint à Paris en 1625 pour » peindre la galerie du Luxembourg, il voulut » aussi voir cette merveille et il la peignit. »

Nous ferons observer que Rubens ne dut pas attendre si longtemps et qu'il peut avoir dessiné le camée de la Sainte Chapelle dès 1623, car, au mois de juin de cette année, Peiresc mandait de Paris à Gevartius : « J'eus ce bonheur que M. Ru- » bens se trouva chez moy quand je reçus vostre » depesche de la semaine passée [1].... »

Rien n'était plus naturel que de voir Rubens proposer de faire graver la planche à Anvers et comme il fut question entre Rockox, Peiresc et

[1] Émile Gachet : *Lettres inédites de P.-P. Rubens*, p. 7, lettre VIII.

lui, d'un livre sur les antiquités [1], les camées devaient nécessairement y trouver leur place.

Le 3 juillet 1625 il écrivait à M. de Valavès, frère de Peiresc : « Selon vos désirs et conformé-
» ment à la promesse que m'a faite M. Aléandre de
» ne montrer ces estampes à personne, je les remets
» en vos mains sans retouches comme vous verrez.
» Outre les deux très-grands camées, je crois que
» vous considérerez la beauté et la valeur de celui
» qui représente le *Quadrige triomphal;* il sort
» de l'ordinaire pour la figure et il est rempli de
» beaux détails [2]. »

Les planches que désigne Rubens nous ont été conservées et se trouvent dans une suite portant ce titre singulier :

Varie figueri de Agati antique desiniati de Peetro Paulo Rubbenie grave par Lucas Vorsterman et Paulus Pontius.

Le frontispice représente une femme couronnée de tours, assise près du terme de Janus, le coude appuyé sur la sphère (B. médailles, 1; S. suites, 23-1).

[1] Voir le *Post-scriptum* de sa lettre à Valavès du 3 juillet 1625, *apud* Ruelens, p. 63.

[2] *Ibid.*, p. 62.

Ce titre est sans nom d'auteur; il peut être de l'invention de Rubens, mais la gravure en est médiocre.

Il n'en est pas de même de la *Gemma Augustea* et de la *Gemma Tiberiana* (B. 1; S. 23... 1-2) ni du *Quadrige triomphal* (S. 23-4) [1] que M. Ruelens croit de Vorsterman. Le doute est permis à cet égard de même que pour les deux premières planches qui restèrent anonymes. D'autres camées de la même suite portent le monogramme de Vorsterman.

L'association du célèbre graveur à l'ouvrage, pour les planches désignées par Rubens, établirait sa présence à Anvers en 1625. Il faudra toutefois, comme on l'a vu, se borner sur ce point à des conjectures, aussi longtemps que des documents authentiques n'auront pas précisé la durée du séjour de Vorsterman en Angleterre.

De cette époque de sa carrière il y a quelques pièces datées. Le nombre de celles que le graveur semble avoir produites à l'étranger paraît peu considérable à qui prend en considération le terme assigné à son absence.

[1] C'est le camée n° 255 du Cabinet des médailles de Paris désigné sous le titre de *Triomphe de Licinius*.

Abandonné à sa propre initiative, Vorsterman est plus rarement que par le passé le maître supérieur qui se révèle dans les estampes gravées pour Rubens. L'étude de certaines planches issues de son burin semblerait indiquer chez le maître une décadence certaine si d'autres œuvres ne venaient, presque aussitôt, le montrer encore en possession de toutes les ressources de son noble talent.

Les pièces produites en Angleterre sont d'inégale valeur; il en est cependant que le maître n'a point surpassées. La planche du *Saint Georges* d'après Raphaël, tableau de la galerie de lord Pembroke, est un chef-d'œuvre. On ne peut rien voir de plus harmonieux et peu de graveurs ont mieux interprété le peintre immortel. Cette planche, datée de 1627, est dédiée au possesseur de la toile originale.

Le portrait de Nicolas Lanier, chef de la musique du roi d'Angleterre, d'après Livens, est encore une œuvre distinguée.

En 1628 Vorsterman dédiait à la reine un *Christ au tombeau*, d'après le dessin de Raphaël de la collection Arundel, et ses relations avec les souverains d'Angleterre achèvent de se prouver par cette inscription d'une de ses plus belles planches, le *Christ au Jardin des oliviers* d'après

Annibal Carrache : *Hanc Annibalis Carazzi picturam inter Caroli Magnæ Brit. Franc. et Hib. Regis rariora haud postremam, eiusdem jussu in œre expressit L. Æorsterman sculptor* [1].

Vorsterman ne semble avoir eu en Angleterre que de rares occasions d'interpréter les maîtres de son pays. Aucun seigneur n'y sollicita le concours de son burin pour la reproduction des toiles de Rubens, fort appréciées dès avant le séjour prolongé du grand peintre à Londres en 1629. Van Dyck n'alla s'établir en Angleterre qu'après le départ du graveur [2] et les beaux portraits de Mytens, qui fut à la cour son prédécesseur, n'eurent pas d'interprète régulier.

En revanche, Vorsterman apprit à se familiariser avec de nobles travaux étrangers des collections anglaises. Plusieurs portraits de Holbein : Erasme, Thomas Morus, Thomas Howard comte de Norfolk, Holbein lui-même; des tableaux de Raphaël, du Titien, de Michel-Ange de Caravage, d'André del Sarto lui furent donnés comme modèles.

[1] Mariette pensait à tort que l'énonciation L. Æ. (Lucas Æmilius) devait se rapporter à Vorsterman le fils, VI, p. 94.

[2] M. Duplessis perd de vue cette circonstance lorsqu'il écrit que Van Dyck inspira à Vorsterman ses meilleures planches en Angleterre. *Merveilles de la gravure*, p. 156.

Il grava, en outre, plusieurs effigies d'après ses propres dessins, notamment celle du comte de Pembroke (1628) qui paraît avoir été un de ses protecteurs, et un portrait d'Aloïs Contarini daté également de 1628.

Reconnaissons, cependant, que le maître n'acquit aucune qualité nouvelle au contact des génies artistiques de la Renaissance. On s'étonne même de ne retrouver dans son burin ni la sobriété ni l'éclat qu'il apporte à l'interprétation de certaines toiles de Rubens. Son contemporain et compatriote Robert Van Voerst qui séjourna à Londres jusqu'en 1635, l'emporta souvent sur lui dans ses portraits par le brillant et la netteté du travail.

S'il est permis d'émettre des doutes sur la durée que les biographes assignent au séjour de Vorsterman en Angleterre, ces doutes doivent se trouver bien fortifiés par l'existence du portrait de l'abbé de Saint-Ambroise, gravé d'après Philippe de Champagne et daté de 1630. On conviendra que le peintre de ce portrait aurait pris une voie bien détournée pour faire reproduire son œuvre et si l'on rapproche de ce premier travail la *Sainte face*, de grandeur naturelle, gravée également par Vorsterman d'après Champagne, l'on pourra croire que l'artiste était à Paris en 1630.

A l'appui de notre supposition vient aussi une curieuse pièce à la gloire de Louis XIII. C'est, à proprement parler, le triomphe du roi de France, dont le quadrige passe sous un portique décoré de l'inscription *Ludovico XIII Regi Christianissimo.* De nombreux génies supportent des cartouches où sont figurés d'une manière emblématique les grands actes du roi, entre autres l'édit contre les duels. La date de 1622-1623 est même rappelée sur un des écussons. La planche qui est du format in-fol. est signée à gauche, sur une des colonnes du portique, du monogramme V. Elle existe au Cabinet de Bruxelles.

En l'absence du nom de Vorsterman l'on hésiterait, certes, à lui attribuer les planches dont il s'agit. Le portrait de l'abbé de Saint-Ambroise est une œuvre que Suyderhoef pouvait signer des deux mains, avec son fond à tailles circulaires et son grêle travail de pointe dans les cheveux. La *Sainte face,* au contraire, pourrait s'accommoder du nom de Morin dont nous trouvons, effectivement, la même donnée d'après le même original [1].

Il est une autre œuvre qui mérite, par sa longue et curieuse inscription, d'être rappelée au point de

[1] Robert Dumenil, n° 23.

vue de ce séjour probable du graveur en France: c'est le portrait en buste du roi Charles Ier d'Angleterre, dédié à la reine Marie de Médicis. Nous ne saurions priver le lecteur du texte de la dédicace de cette planche, un monument du genre, absolument digne de la plume d'un La Serre.

« CHARLES, ROY DE LA GRANDE-BRETAGNE, DE FRANCE, HIBERNIE, ETC.

» *L'image de ce grand Roy où la Majesté et*
» *la Vertu sont également représentées, a esté*
» *heureusement offerte à la plus grande Reyne du*
» *Monde,* MARIE DE MEDICIS, *mère de Trois Roys,*
» *des trois Grâces et de toutes les félicitez du siècle.*
» *Le Temps trouvera ici de quoy assouvir sa*
» *faim, ne pouvant dévorer la mémoire de cet*
» *ouvrage : comme estant marqué du sceau de l'Im-*
» *mortalité par l'immortelle gloire et de l'offrande*
» *et de l'autel, dont le Temple sera l'Univers et*
» *tous les Mortels les adorateurs. Adore donc,*
» *car l'admiration est trop profane.*

» DE SA MAJESTÉ,
» *Le très humble serviteur,*
» *Lucas Vorsterman, sculp.* »

On a cru devoir attribuer à Van Dyck l'ori-

ginal de ce portrait de Charles Ier, bien que l'assignation ne soit justifiée ni par le nom du maître, ni par le style de l'œuvre. Il était peu conforme aux usages du temps qu'un travail produit à l'étranger reçût une dédicace à un personnage qui ne vivait pas dans le milieu où se mouvait l'auteur. Le but que poursuivait celui-ci était de se concilier, par la dédicace, les bonnes grâces de la personne à qui elle était faite, à moins qu'il ne voulût lui exprimer sa reconnaissance. Ces considérations nous paraissent exclure l'idée de l'envoi à Paris de la planche de Vorsterman qui s'intitule *le très-humble serviteur* de la Reine. La date de 1630, inscrite sur le portrait de l'abbé de Saint-Ambroise, ce personnage qui régla avec Rubens tous les détails de l'exécution de la galerie du Luxembourg, donne infiniment de probabilité à la présence du graveur à Paris à cette époque.

En l'absence de ces indices nombreux, l'on devrait envisager le portrait de Charles Ier comme produit après le retour du graveur dans les Pays-Bas et dédié à Marie de Médicis pendant son long séjour à Bruxelles à dater du mois de juillet 1631. En aucun cas, le portrait ne nous paraît contemporain de la présence du graveur en Angleterre.

Les registres de St-Luc établissent qu'en 1631 Vorsterman était de retour à Anvers. Il y gravait, cette même année, un portrait de Thomas Morus d'après une peinture de Holbein appartenant à Jean Van den Wouwer à qui la planche est dédiée.

L'absence du maître avait été longue et, depuis huit ans, Rubens avait livré à de nouveaux graveurs bon nombre de pages brillantes de son pinceau. Par lui, des maîtres tels que Paul Pontius, Nicolas Lauwers, les frères Bolswert s'étaient acquis un vaste renom et leurs planches pouvaient se classer très-légitimement à côté de celles de leur éminent devancier.

Vorsterman ne retrouva jamais auprès de Rubens une faveur à laquelle son talent non moins que ses services passés lui donnaient le droit de prétendre. Les planches qu'il joignit à l'œuvre du grand peintre, dans la nouvelle période anversoise de sa carrière, ne furent ni nombreuses ni importantes.

Si l'on accepte l'assertion d'Evelyn touchant les relations personnelles de Vorsterman et de Van Dyck, il faut nécessairement limiter aux derniers mois du séjour de ce peintre dans sa patrie, une collaboration envisagée comme probable par des

auteurs sérieux [1], et les premiers temps qui suivirent le retour du graveur à Anvers furent absorbés, sans doute, par l'exécution de plusieurs portraits qui figurèrent dans la belle suite publiée par Martin Van den Enden.

Weber désignait comme issus de la collaboration des deux artistes les portraits de Waverius, de Cornelissen, de Josse de Momper, de P. Stevens, de Déodat Delmont et de Charles de Mallery.

A ces six planches, vraiment magistrales, le célèbre praticien en ajouta seize autres destinées au recueil de Van Dyck, toutes gravées pour l'éditeur Martin Van den Enden, et ces œuvres se classent parmi les meilleures du grandiose ensemble créé par la gravure dans les Pays-Bas.

Dans la liste des portraits que Vorsterman fut appelé à exécuter d'après Van Dyck, et peut-être sous les yeux du peintre, il est une planche qui doit surtout attirer notre attention. C'est le portrait de Philippe Le Roy, seigneur de Ravels [2]. Vorsterman n'avait-il point répondu à l'attente de Van Dyck? Se montra-t-il fautif aux yeux du personnage dont

[1] Weber : *op. cit.*, p. 40 en note; Wibiral : *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Leipzig, 1877, p. 9.

[2] Weber, p. 125.

il était chargé de reproduire les traits? Comment le savoir? Il se fit pourtant que l'œuvre — d'ailleurs remarquable et signée de lui [1] — n'eut qu'un tirage borné dans son état primitif et qu'un autre graveur, Paul Pontius, fut appelé à refaire la tête en conservant, pour le surplus, tout le travail de son prédécesseur. Le monogramme de Vorsterman disparut et le nom de Pontius seul fut inscrit au bas de la planche. Enfin, au quatrième état, sous les mots : *Philippus Le Roy, Dominus de Ravels artis pictoriæ amator et cultor,* l'on inscrivit la date 1631.

Est-il admissible que l'exécution même et les diverses transformations de l'œuvre se soient suivies dans le court espace qui sépare le retour de Vorsterman, de la fin de l'année 1631?

Aucun obstacle matériel ne s'y oppose sans doute, car Pontius n'était pas moins habile que Vorsterman. Il semblerait plus logique, pourtant, d'avancer de quelques mois le retour du graveur à Anvers.

Quelques-uns des portraits d'après Van Dyck sont absolument remarquables. Les effigies de

[1] Le monogramme du maître se voit dans le fond vers le haut de la droite.

Wenceslas Coeberger, J. Livens, Pierre de Jode le vieux, Hubert Van den Eynde, Horace Gentileschi purent ajouter encore à la gloire du maître.

Interprète de Van Dyck, par la main duquel ses traits nous ont été deux fois transmis d'une manière admirable, Vorsterman sut trouver des combinaisons nouvelles de burin pour rendre tout le moelleux du pinceau de son noble inspirateur et c'est à juste titre que le Cabinet de Paris assigne une place à la *Déposition de la croix* dans son exhibition des plus belles planches de toutes les écoles [1].

La dédicace de Van Dyck au seigneur anglais George Gage, inscrite au bas du travail, ne peut laisser de doute sur l'approbation donnée par le maître à l'œuvre du graveur.

Si nous admirons la souplesse du talent de Vorsterman dans ses travaux d'après Van Dyck, nous ne saurions signaler, pourtant, comme un progrès absolu, la transformation qui s'était opérée dans sa manière pendant son séjour sur le sol britannique.

En effet, le mérite de Vorsterman, apprécié

[1] Henri Delaborde : *Le Département des estampes à la Bibliothèque nationale*, n° 130.

dans ses meilleurs travaux, ne résidait pas seulement dans l'harmonie du ton. Bien qu'il eût légitimement cônquis le surnom de « peintre du burin », ses planches les plus célèbres se caractérisent surtout par la fermeté du trait et par cette grande physionomie qui, dans la gravure, comme dans toute œuvre d'art, se fonde avant tout sur la correction de la forme. Plus tard, préoccupé de la douceur des effets, il semble renoncer à toute autre poursuite en faveur du clair-obscur. Le travail du burin dégénère alors en une sorte de pointillé dont l'emploi uniforme ne peut être loué sans réserve.

Le rapprochement des planches anciennes du maître, d'interprétations postérieures des œuvres de Rubens issues de son burin, tourne évidemment au désavantage des dernières.

Les saintes femmes au tombeau du Christ (B. 111; S. 412), planche dédiée aux dames Marie Nerot et Madeleine de Schotte, épouses des frères Clarisse à qui l'on a vu Rubens dédier le *Saint François recevant les stigmates,* le montrent plus préoccupé de la vigueur du ton que de la correction du style.

Nous inclinons à ranger dans la même catégorie de pièces, le portrait de Charles de Longueval,

comte de Bucquoy, grand bailli du Hainaut (B. 61 ; S. 257), bien que la date de production de l'œuvre soit incertaine.

Bucquoy mourut en 1621 et son portrait, peint d'après nature par Rubens [1], fut entouré de figures allégoriques et d'emblèmes funèbres, pour être reproduit par Vorsterman qui le dédia au fils du défunt [2].

Dans une lettre qu'il écrit à Dupuy le 2 septembre 1627, Rubens exprime l'espoir d'être à même de lui envoyer prochainement un portrait du comte de Bucquoy [3] (*una imagine del conte de Bucquoy*), ce qui tend à faire croire qu'à cette époque la planche était en cours d'exécution.

Quoi qu'il en soit à cet égard, des pièces datées établissent que Vorsterman était en Angleterre en 1627, et ce fut très-probablement à son retour qu'il acheva le portrait de Bucquoy.

Malgré les défauts de sa seconde manière, il pouvait être encore à ses heures un maître dans

[1] Ce portrait est aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à St-Pétersbourg.

[2] Illustrissimo et Generosissimo Domino D. Alberto de Longueval, etc., *hanc fortissimi heu! quondam Parentis ad vivum expressam effegiem dedicat Lucas Vorsterman Sculptor.*

[3] Émile Gachet : *op. cit.*, p. 139.

toute l'acception du mot. Lorsque nous le retrouvons en 1638, gravant en compagnie de Pontius, de Bolswert et de Witdoeck, la série des bustes antiques dessinés par Rubens, son burin semble avoir retrouvé l'éclat et la vigueur des meilleurs temps.

Sans sortir d'Anvers, Vorsterman eut occasion de graver l'œuvre italienne la plus importante qu'il y eût alors aux Pays-Bas et qui, de nos jours, est restée un ornement du Musée du Belvédère à Vienne : la *Fête du Rosaire* de Michel-Ange de Caravage.

Cette vaste toile, où le peintre a représenté avec la force habituelle de son coloris, la foule prosternée aux pieds de la Vierge et de saint Dominique, pour recevoir des mains de ce dernier les rosaires miraculeux, exista au couvent des Dominicains d'Anvers jusqu'en 1781. L'empereur Joseph II ayant visité la Belgique, les religieux lui firent hommage de la toile que le souverain avait beaucoup admirée. On y substitua une copie de De Quertenmont.

D'après la tradition, ce tableau avait été acheté en Italie par un négociant anversois pour être offert aux Dominicains. Le donateur, ajoutait-on, s'y était fait peindre par Van Dyck. Mariette, qui avait

vu le tableau à Anvers, pensait qu'il avait été commandé directement par l'évêque Triest à Michel-Ange de Caravage et que le prélat y avait fait introduire son effigie [1].

On voit, effectivement, dans la peinture dont il s'agit, un personnage agenouillé qui supporte le manteau de saint Dominique et très-suffisamment indiqué comme donateur du tableau. Le costume se rapproche un peu de celui que portaient au XVIIe siècle, — que portent encore — les aumôniers (*almoeseniers*) des églises d'Anvers. Lorsque Vorsterman fut appelé à graver la toile du Caravage, il substitua le portrait de l'évêque Triest à celui du personnage que nous venons de désigner et dédia sa planche au prélat [2].

Rubens s'intéressa sans doute à l'exécution de l'œuvre de Vorsterman, car un document des archives du couvent des Dominicains d'Anvers a permis d'établir que, conjointement avec Breughel, Van Baelen et divers amateurs, il avait acquis le

[1] Mariette : *Abecedario*, VII, p. 92.

[2] Cette dédicace ne paraît qu'au deuxième état. Au premier l'inscription porte : *Alderheylichste Moeder en altyt Maghet Maria, Coninghinne van den H. Roosen-Crans, bidt voor ons.* Ce premier état ne révèle toutefois aucune différence avec le deuxième pour la composition.

tableau pour une somme de 1,800 florins et que telle était l'origine de sa présence au couvent [1].

Les rapports bien connus de l'évêque Triest avec les plus célèbres artistes de son temps, permettent d'accueillir, sans trop de surprise, l'introduction de son image dans l'œuvre gravée. On trouve, d'ailleurs, parmi les planches de Vorsterman un portrait du prélat d'après A. de Vries et qui suffit à identifier le personnage introduit dans le tableau.

La fête du Rosaire est un des meilleurs travaux du maître au point de vue de l'harmonie du ton.

On peut supposer que Vorsterman fit un séjour dans son pays natal vers 1640. Nous trouvons, effectivement, de sa main, sous la date 1641, un très-beau portrait de Claude de Saumaise gravé d'après Dubordieu, un peintre dont les œuvres ont été presque exclusivement reproduites par Suyderhoef.

A part ce rapprochement, la planche de Vorsterman offre la plus incontestable analogie avec les travaux de ce dernier qui fit deux fois, aussi,

[1] A. Goovaerts : *Notice historique sur un tableau de Michel-Ange de Caravaggio,* Journal des Beaux-Arts. Anvers, 1873, p. 111.

le portrait de Saumaise pour lequel Barlæus composa un poëme latin, *le même* qui figure sous le portrait de Vorsterman [1]. Cette inscription a certainement été gravée en Hollande.

On ne peut douter, non plus, que ce ne fût dans ce pays que le graveur exécuta — probablement d'après son propre dessin — un grand portrait de Duarte, marchand de tableaux à Amsterdam, originaire d'Anvers [2].

La physionomie de cette planche est essentiellement hollandaise encore et les vers latins qui l'accompagnent ont été écrits cette fois par Constantin Huyghens dont la signature, *Constanter*, figure si fréquemment sur des œuvres publiées en Hollande.

Un certain nombre de toiles — non des meilleures — de Gérard Zeghers : un *Saint Ignace de*

[1] *OEuvre de Suyderhoef*, n° 74 du catalogue Wussin, traduit par H. Hymans. Bruxelles, 1862.

[2] *Cabinet Vander Kellen : Gravures et Eaux-fortes*. Amsterdam, 1878, n° 1882. — Nous n'avons pu trouver au sujet de Duart aucun renseignement. Gilles Hendrickx dédia à un personnage de ce nom, la planche du *Jugement de Pâris*, gravée d'après Rubens par Lommelin. Cette dédicace porte : D. Jacobo Duarte, *nobili Domestico Regis angliæ singulari pictoriæ artis cultori, hujus architijpi tabulam inter plurima possidenti L. M. D. C. Q. Ægidius Hendrickx.*

Loyola, un *Saint François Xavier*, représentés en prière et vêtus de l'habit de leur ordre, un portrait d'*Octave Piccolomini*, un *Christ aux mains liées*[1]; d'autres œuvres encore fournirent matière à des planches de Vorsterman.

C'étaient de pauvres modèles, sans doute, pour le burin qui avait si magistralement interprété Rubens et Van Dyck, mais, qu'on ne l'oublie point, Zeghers survécut de plus de dix années au chef glorieux de l'École et la fréquence même de ses sujets de dévotion servirait, au besoin, à démontrer la faveur dont ses œuvres jouissaient auprès de la bourgeoisie anversoise.

L'existence de Vorsterman se prolongea fort au delà de la durée commune de la carrière des graveurs. Lorsque Mariette rencontre sa planche de l'*Agneau de Dieu adoré par les vingt-quatre patriarches*, datée de 1646, il la croit des dernières de sa main[2]. Pour d'autres auteurs, à cette époque déjà, il avait cessé de vivre[3]. Cependant il gravait en 1650 le portrait de Ferdinand III et

[1] M. Schneevoogt classe cette estampe dans l'œuvre de Rubens, n° 254.

[2] *Abecedario*, VI, p. 92.

[3] *Histoire de la gravure d'Anvers*, etc., collection Terbruggen, p. 153.

en 1656 sa signature apparaît sur une effigie de Hugh Cartwright d'après Van Diepenbeke.

Il vécut sans doute jusqu'en 1667, car le payement d'une somme de 3 florins 4 sous est fait à son intention, cette même année, comme « dette mortuaire, » à la gilde de St-Luc d'Anvers[1].

Le dernier travail de Vorsterman fut une planche immense de l'Inauguration à Gand du roi Charles II d'Espagne (2 mai 1666). Cette œuvre considérable, et des plus rares, vit le jour au mois d'avril 1667. Le peintre François Duchastel, l'auteur du dessin, avait représenté la cérémonie de l'inauguration en l'entourant d'une bordure où sont les portraits du marquis de Castel Rodrigo, gouverneur des Pays-Bas, « des évêques de la province » de Flandre, à la réserve de celuy de Gand, » messire Eugène d'Allamont, qui n'estoit alors » que nommé[2], et de suitte les prélats, personnes » en dignité, seigneurs tiltrés, puis les députez » des bonnes villes et des chastellenies de ladite » province; secondement, au costé gauche de » ladite Excellence, les chevaliers de l'ordre de » la Toison d'or, grands d'Espagne, seigneurs

[1] *Les Liggeren,* etc., II, p. 376.

[2] Ce portrait fut ajouté plus tard par Richard Collin.

» tiltrez et les officiers d'armes ayant assisté à la
» cavalcade [1]. »

L'encadrement ne comprend pas moins de cent dix-huit portraits (celui de l'évêque de Gand inclus), gravés avec goût, légèrement, et en partie à l'eau-forte.

L'ensemble de la planche, imprimée sur douze feuilles, atteint le format de 1 mètre 28 centimètres sur 1 mètre 40 centimètres. Il est douteux que la partie centrale soit l'œuvre de Vorsterman qui n'intervenait, sans doute, que pour les portraits. Son nom est incrit au bas de la bordure, sous le texte de l'avis au lecteur : *L. Vorsterman, sculp.*

On ne saurait croire que l'ensemble du travail n'ait occupé son auteur que pendant l'intervalle qui sépara la cérémonie de la date de la publication, c'est-à-dire moins d'un an. Le portrait de l'évêque d'Allamont ne figure que sur les exemplaires du second tirage, exécuté après la mort de Vorsterman.

Né en 1595, le maître avait atteint sa 72e année.

Réparti sur une carrière active de près de

[1] Ferdinand Van der Haeghen : *Inauguration de Charles II en Flandre.* Gand, 1867.

cinquante ans, l'œuvre de Vorsterman peut sembler inégal à qui se donne pour tâche d'en rassembler les éléments. Jetant les bases de la plus glorieuse des écoles, ouvrant à ses successeurs une voie que des circonstances peut-être douloureuses le contraignirent d'abandonner trop tôt, il eut pour sort d'assister au déclin de cette même école illustrée par son génie et, malheureusement aussi, de décliner avec elle.

Tous les graveurs qui avaient formé l'école de Rubens étaient descendus dans la tombe!

Les faiblesses de certains des travaux de Vorsterman pèseront d'un poids bien lourd, dans la balance des comparaisons avec d'autres maîtres plus constants dans leurs goûts et leurs systèmes; mais chez aucun de ceux-là l'on ne rencontre les éclairs de génie qui feront toujours de Vorsterman le plus séduisant des graveurs, et, comme praticien, le maître par excellence.

Ennemi de la routine, dès ses premiers travaux, il franchit les limites imposées à la gravure par le système de l'École anversoise et conquiert au procédé une place nouvelle parmi les arts. Tel est vraiment son rôle aux côtés de Rubens, tel est aussi l'aspect sous lequel nous avons voulu le considérer.

Marié vers 1627, selon M. Michiels[1] qui croit à tort que le maître avait alors quarante-neuf ans et contractait un second mariage, Vorsterman eut un fils, graveur comme lui, et reçu à la gilde de S[t]-Luc en 1661 en qualité de fils de maître [2]. Il n'hérita point du talent de son père et s'attacha de préférence à la seconde manière de celui-ci.

Vorsterman le jeune se montra soucieux de distinguer ses travaux par l'adjonction du qualificatif *junior* à la suite de son nom ; la précaution a eu malheureusement pour effet de rendre bien légitime l'attribution à Vorsterman l'aîné, d'un bon nombre de pièces que l'on retrancherait volontiers de son œuvre.

Nous avons cependant du fils un portrait de son père, gravé avec un vrai talent d'après une peinture de Van Dyck. L'affection guidait sa main; ce fut le meilleur travail de Vorsterman le jeune.

A côté même de ces artistes qui, sous le crayon

[1] *Histoire de la peinture flamande*, t. VIII, p. 375. — Nous ignorons où l'auteur a puisé ce renseignement. Le lecteur sait queVorsterman n'avait que trente-deux ans en 1627.

[2] « *Les Liggeren ne mentionnent ni son entrée en apprentissage ni sa réception comme fils de maître.* » MICHIELS : p. 376; c'est pourtant dans ce recueil que nous trouvons la date ci-dessus.

de Van Dyck, deviennent autant de gentilshommes, Vorsterman a une distinction particulière. On ne peut que répéter à ce sujet ce que disait M. Carpenter en décrivant l'admirable eau-forte où Van Dyck lui-même retrace les traits du graveur :

« La tête de Vorsterman est des plus sympa-
» thiques. L'expression de la figure est pensive et
» agréable, le front large, le regard intelligent. »

Le caractère mélancolique de cette physionomie est encore accentué dans la planche du fils au bas de laquelle un contemporain, s'inspirant de Virgile [1], traça ces jolis vers :

Desine Lysippos iactare animosa vetustas
Hic vir, hic excudit spirantia mollius æra.

Il existe un dernier portrait de Vorsterman à un âge plus avancé; il est gravé par F. Van den Wyngaerden d'après Livens. Le maître est vu de face et assis. Le visage est sillonné de rides, le front est dégarni, c'est l'homme arrivé au déclin de sa carrière.

[1] Enéide, VI. 846.

CHAPITRE VIII.

La succession de Vorsterman. — NICOLAS RYCKEMANS. — *Palazzi di Genova.* — Fausses indications concernant l'année de la naissance du maître. — Il grave certains des tableaux offerts à sir Dudley Carleton. — Sa présence à Edam.

NICOLAS et CONRAD LAUWERS d'Anvers. — Les relations de Nicolas Lauwers avec S. à Bolswert. — Ses élèves.

PAUL DU PONT (PONTIUS). — Ses maîtres. — Ses premiers travaux. — *La Suzanne* de 1624. — *L'Assomption de la Vierge.* — Wladislas Sigismond de Pologne. — Collaboration à l'ouvrage sur les camées antiques. — *Le Saint-Roch* d'Alost. — Autres planches. — Travaux d'après Van Dyck. — Portrait de Philippe Le Roy (1631). — Séjour de Rubens en Espagne et en Angleterre. — Portraits de personnages espagnols. — Planches de 1630 : *Thomyris.* — Portrait de Rubens. — Transformation de la manière de Pontius. — Ses dernières planches d'après Rubens. — Ses œuvres d'après Jordaens. — Derniers travaux.

La valeur exceptionnelle d'un grand nombre de travaux, inspirés par les œuvres de Rubens à des graveurs venus après Vorsterman, ne saurait

nous faire admettre, cependant, que la perte d'un tel collaborateur eût été sans importance aux yeux du maître. La succession rapide des planches de l'habile graveur, le choix des sujets parmi les travaux préférés du peintre, la persistance des démarches de celui-ci pour l'obtention du privilége ne laissent aucun doute à cet égard.

La lettre à Van Veen du 19 juin 1622 est d'ailleurs fort explicite : « *depuis quelques années nous ne produisons plus rien.* » Aucun maître ne s'était donc présenté pour recueillir la succession de Vorsterman, pour reprendre aux côtés de Rubens une œuvre commencée à l'entière satisfaction du glorieux coloriste.

Ces diverses circonstances peuvent faire réellement envisager la suspension des travaux du graveur comme un accident, et si Rubens ne retrouva jamais par la suite un interprète aussi constamment heureux, nous savons aussi ce que Vorsterman perdit à s'éloigner d'un tel guide.

Indépendamment des grandes planches dont Rubens faisait hommage au frère de son ancien maître, nous avons vu qu'il annonçait l'envoi d'un recueil de *Palais de Gênes* « en soixante-dix planches environ » et l'on sait qu'effectivement le livre fameux des *Palazzi di Genova* fut publié à

Anvers en 1622 [1]. L'approbation est du 26 avril (6 kal. maii) et le chanoine Beyerlinck, censeur des livres, la rédige en termes flatteurs pour son ami Rubens « l'Apelle de la Belgique. »

Le maître avait donné tous ses soins à la publication de l'ouvrage, pour lequel, disait-il, il avait la chance de pouvoir utiliser le travail d'autrui. C'était chose fort naturelle si l'on considère que son séjour à Gênes, en 1607, n'avait été que de deux mois et que, sans doute, il n'avait pu, en ce court espace de temps, dessiner les cent trente-neuf plans, coupes et élévations qui composent le volume [2].

A part la vignette du titre, gravée par Corneille Galle sur un dessin de Rubens, et où est repré-

[1] A la première édition le titre du recueil est : *Palazzi di Genova*, titre complété en 1663 par les mots : « *Raccolti e dessignati da Pietro Paulo Rubens, Anversa Giacomo Meursio* 1663. » La première partie seule vit le jour en 1622 (voy. *Weigel Kunst Catalog.*, IV, p. 51). Par suite d'une faute d'impression, M. Arm. Baschet (*Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue*, GAZETTE DES BEAUX-ARTS, XXIV, p. 335), avait dit 1613.

[2] M. ALFRED MICHIELS : *Rubens et l'École d'Anvers*, 4e édition. Paris, 1877 (p. 148), n'est pas de cet avis. Il est vrai que l'auteur écrit sans avoir le livre sous les yeux, puisqu'il le dit publié en 1613 et fait grand état de la (prétendue) devise de Rubens : *Noctu incubando diuque*, qui est tout simplement celle de l'imprimeur de l'ouvrage!

sentée, dans un cartouche orné des bustes de Minerve et de Mercure, une poule couvant avec la devise : *Noctu incubando diuque,* vignette qui ne se rencontre pas à la première édition, une seule planche du recueil est signée du nom *Nicolaes Ryckemans, sculp.* [1].

Les planches n'ayant pas, en somme, une grande originalité, il se peut que plusieurs graveurs aient participé à l'ouvrage. Il est difficile de discerner une main quelconque dans ces travaux peu artistiques. La planche 42 : *Facciata del Palazzo del sig. Antonio Doria marchese de S. Steffano,* est d'un caractère plutôt hollandais que flamand. Disons, au surplus, que pour des travaux de l'espèce, Rubens pouvait trouver à Anvers de nombreux graveurs en état de le seconder.

[1] M. Aug. Schoy, dans son *Histoire de l'Influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (Bruxelles, F. Hayez, 1879, p. 324), assure que les planches de Ryckemans ne furent gravées que vingt-trois ans après la mort de Rubens, en 1663, et qu'elles copiaient alors des planches originales de Corneille Galle. C'est une erreur. Le nom de Corneille Galle ne figure sur *aucune* planche d'*aucune* édition des Palazzi. Par contre, le nom de Ryckemans figure dès la première édition (1622) sur la première planche du Recueil. Nous disons la *première* planche, car, en réalité, dans les exemplaires complets, cette planche signée ouvre la série de soixante-douze feuilles composant la première suite du volume.

Mais Ryckemans ne semble pas avoir été pris au hasard et l'œuvre de Rubens contient de lui des planches plus importantes que ses façades des palais de Gênes.

Tous les auteurs font naître à Anvers le maître qui nous occupe et la plupart, aussi, donnent l'année 1600, comme date de sa naissance. M. Immerseel [1] reculait cette date jusqu'en 1620, erreur qu'il est à peine nécessaire de redresser au moment où nous signalons de la main de Ryckemans un travail de 1622.

L'année 1600, même, ne peut être admise qu'avec réserve, car le nom de Ryckemans : *Nicolaes Ryckemannus, sculp.* apparaît sur le titre de l'ouvrage : *Serenissimorum potentissimorumque Principum Habsburgi-Austriacorum Stemma..... Iconibus, Emblematibus, Insignibus illustratæ Studio ac labore Theodorici Piespordii, Serenissimis Belgarum principibus a Secretis Bruxellæ.* Or, sur le titre même de l'ouvrage, on lit : *Incidi cœptum 1 junii anno* MDCXV. *Perfectum ultimo decembris* MDCXVI.

[1] *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers en graveurs.* Amsterdam, 1848, t. III, p. 47.

La préface de l'ouvrage est datée également de 1616, à la première édition, et de 1620 à la seconde. Bien qu'il n'y ait aucune modification à la planche de titre ni au texte, le nom de Ryckemans ne paraît avoir été inscrit qu'au second état du frontispice.

Il n'en est pas moins vrai que voilà démontrée la présence du graveur à Bruxelles vers 1616 — assurément avant 1620 — et Ryckemans se trouve, dès lors, être l'aîné de Pontius que Nagler et tant d'autres auteurs prétendent lui donner pour maître.

Nous accepterions plus volontiers la version de l'*Histoire de la gravure d'Anvers* [1] qui fait de Ryckemans un élève de Pierre de Jode (le vieux), et la chose est d'autant plus possible, que Nagler renseigne une suite de douze sujets de sainteté, gravés par Ryckemans, d'après ce maître. Nous ne connaissons pas cette suite et ne nous prononçons pas sur la valeur de l'assertion de l'auteur allemand.

L'ouvrage de Piespord renferme de nombreux

[1] *Histoire de la gravure d'Anvers. Catalogue de la collection Terbruggen : maîtres anversois, peintres et graveurs qui ont été membres de la gilde de Saint-Luc*, 1874-1875, p. 150.

blasons, des encadrements d'architecture et d'ornement, des éléments décoratifs de toute nature, fort précis, et qui ont pu attirer sur le graveur l'attention de Rubens lorsque le maître songea à faire graver les palais de Gênes.

Quant au titre lui-même, il est de grand format et représente un fût de colonne surmonté du triple diadème impérial, royal et électoral. Aux angles de la planche des masses de nuages, d'où soufflent les quatre vents. Le burin ne manque pas d'une certaine adresse [1].

Le nom de Ryckemans ne figure pas aux registres de St-Luc et nous ignorons sur quelles preuves se fondent les auteurs flamands et hollandais pour faire naître ce graveur à Anvers. Il n'y en a pas d'autre sans doute que sa présence parmi les graveurs de Rubens.

Un fait mérite pourtant d'attirer l'attention, c'est que trois des estampes exécutées par Ryckemans portent, à la suite de son nom, les mots *sculp. et excud.* EDAM [2]. La présence du graveur

[1] M. Alvin a donné la description de cet ouvrage : *Catalogue Wierix*, 1850ter (deuxième supplément, p. 12).

[2] Ces planches sont l'*Adoration des Mages* (B. 12; S. 57); *l'Immaculée conception* (S. 2); *Achille à la cour de Lycomède* (B. 2; S. 7). C'est à tort que M. Schneevoogt assure que l'*Ado-*

dans une localité secondaire de la Hollande fait naître des doutes au sujet de sa qualité d'Anversois.

Quelle part Rubens eut-il aux estampes gravées par Nicolas Ryckemans?

Si nous ne voyons sur aucune des pièces du maître la mention des priviléges conférés à Rubens en Hollande comme en France, en reprenant la liste des œuvres offertes par Rubens à sir Dudley Carleton au mois d'avril 1618, nous y trouvons mentionnés « *Le Christ et les douze Apôtres* par » mes élèves d'après les originaux appartenant » au duc de Lerme, tous retouchés par moi » et « *Achille déguisé en femme :* cette peinture » remarquable par son éclat est de mon meilleur » élève, achevée de ma main et remplie de jeunes » filles de la plus éclatante beauté. »

Ryckemans a gravé et publié des planches de ces mêmes tableaux [1]. Il les a exécutées d'après

ration des Mages porte au premier état : *fecit et excud. Antv.*

[1] Ce n'est qu'au second état que le nom de Gaspard Huberti apparaît sur l'*Achille* et que celui d'Engleb. Koninck, éditeur d'Amsterdam, est ajouté au *Christ* et aux *Apôtres*. L'*Immaculée conception* est publiée par Ryckemans avec le mot Edam. Il en est de même de l'*Adoration des Mages* où les noms de Gaspard Huberti et de Van Merlen apparaissent au deuxième et au troisième état.

les œuvres originales, et ne peut être envisagé comme un copiste, malgré l'existence d'une suite des *Apôtres* gravée par son contemporain Pierre Isselburg de Cologne et de la grande planche de Corneille Visscher : *Achille à la cour de Lycomède,* œuvre très-clairement postérieure à celle de Ryckemans et gravée sous la direction de Soutman, que nous soupçonnons fort d'avoir été, en 1618, le « meilleur élève » désigné par Rubens.

Aucun document ne nous permet d'expliquer la présence de Ryckemans à Edam à l'époque de la publication de trois de ses œuvres les plus importantes d'après Rubens. Les registres baptistaires de la ville hollandaise ne remontent qu'à l'année 1656. D'ailleurs le mot Edam qui suit le nom du graveur peut être la simple abréviation d'*Edamensis.*

L'existence de plusieurs des toiles reproduites, dans l'atelier du chef de l'École anversoise, à une époque précise, ne permet pas de supposer que les gravures eussent été exécutées à son insu.

D'autre part, Rubens ne manque pas de faire figurer son triple privilége sur la première planche des *Palazzi di Genova* et l'absence de la même mention sur les autres planches de Ryckemans

pourrait faire admettre une production antérieure à 1620.

Nous ferons remarquer aussi que les œuvres de Ryckemans se présentent, par le procédé, comme absolument contemporaines de celles de Vorsterman.

Nous signalerons même entre les planches de Vorsterman et celles de Ryckemans l'analogie des inscriptions. Les mots *P. P. Rubens pinxit* ont évidemment été tracés par la main d'un même graveur de lettres, sur les planches des deux graveurs.

Médiocre dessinateur, Ryckemans n'est point maladroit de son burin. La grande *Adoration des Mages* (B. 12; S. 57) a d'incontestables qualités d'effet et certaines parties ne seraient pas désavouées par Vorsterman.

« L'éclatante beauté » des jeunes filles de la cour de Lycomède ne s'est guère traduite dans l'estampe qui, pourtant, n'est pas dénuée de qualités.

Le *Christ au tombeau,* d'après une toile connue sous le nom de « Christ à la paille [1] » doit être considéré comme la meilleure des œuvres de Ryc-

[1] Musée d'Anvers, n° 300.

kemans. Bien qu'elle ne soit pas exempte de sécheresse, cette planche est gravée avec sentiment et elle a beaucoup d'harmonie. Elle n'eut qu'un état et parut sans nom d'éditeur.

La place de Ryckemans est sans doute parmi les *Dii minores* de l'école de Rubens. Éclipsé par Vorsterman et Pontius, entre lesquels il semble se classer chronologiquement, il se caractérise du moins par une originalité assez franche.

Entre toutes les reproductions de la suite des *Apôtres* de Rubens, les planches issues du burin de Ryckemans sont encore les meilleures et son *Christ à la paille* est l'unique reproduction contemporaine qui existe de ce tableau justement admiré. Nous ne citons que pour mémoire les bustes du Christ et de la Vierge (B. 23-24; S. 68-69), planches rares, mais insignifiantes.

Quoi qu'il en soit, Ryckemans mérite plus d'attention que la valeur intrinsèque de ses œuvres n'en réclame, dans un ensemble aussi brillant que la réunion des estampes gravées d'après Rubens, du vivant du maître.

Mariette [1] désignait trois éditions du *Christ et les Apôtres* de Ryckemans. Son annotation, plus

[1] *Op. cit.*, V, p. 57.

précise que celle de Basan et de Schneevoogt, démontre qu'après la publication faite par le graveur lui-même, deux éditeurs hollandais : *Koningh* et *De Wit* entrèrent successivement en possession des planches.

C'est encore un indice dont il y aura lieu de tenir compte dans la confection d'une monographie du maître, si pareil honneur lui échoit un jour.

A en croire les biographes, ce serait à l'école de Pontius que devraient se rattacher les deux Lauwers, Nicolas et Conrad, venus de Leuze (Hainaut), leur lieu natal, pour travailler à Anvers. Nicolas ayant vu le jour en 1620, d'après Immerseel [1], et Conrad en 1623, d'après Heller, les deux frères ne pourraient réellement prendre place qu'à la suite de Pontius et des Bolswert s'il n'y avait dans les notices qu'on leur consacre autant d'erreurs que de mots.

Père et fils et non frères, Nicolas et Conrad Lauwers naquirent à Anvers, le premier en 1600, le second en 1632 [2], et déjà en 1619-1620, l'on

[1] *Op. cit.*, II, p. 161.

[2] P. Génard : *Les grandes familles artistiques d'Anvers; Revue d'Histoire et d'Archéologie*. Bruxelles, 1859, t. I, p. 319.

voit Nicolas Lauwers admis à la maîtrise de St-Luc, alors que Pontius, dont il reçut prétendument les conseils, faisait encore son apprentissage.

Par son admission à la maîtrise, Lauwers devient contemporain de Vorsterman et nul doute que les deux artistes n'aient travaillé côte à côte.

Mais, toute comparaison que l'on pourra établir entre leurs œuvres, tournera manifestement au désavantage de Lauwers, surtout dans les travaux qu'il est permis de considérer comme datant de sa jeunesse.

La planche du *Christ mort sur les genoux de la Vierge* (B. 104; S. 376) rattache complétement le graveur à l'ancienne école d'Anvers. L'intelligence du sujet a échappé au maître; ses types sont vulgaires et le dessin de sa planche est d'une extrême faiblesse.

La Madeleine qui s'incline pour arroser de ses larmes la main du Sauveur, est un des travaux les plus malhabiles que l'on puisse citer parmi les planches gravées d'après Rubens de son vivant.

Lauwers fut lui-même l'éditeur de cette gravure qui parut sans aucune mention de privilége.

Rubens l'admit, cependant, à reproduire une toile importante : l'*Adoration des Mages* peinte

pour l'église des Capucins de Tournai [1]. La participation du grand peintre à l'exécution de cette planche est prouvée par son triple privilége : *Cum privilegio Regis Christianissimi, Principum Belgii et Ordinum Bataviæ.*

Peu artiste, au fond, médiocrement au fait de la variété des travaux nécessités par une planche de grandes dimensions et peuplée de personnages, Lauwers aurait pu s'acquitter plus maladroitement de sa tâche. Certaines parties de l'œuvre sont gravées avec talent, d'un burin assez moelleux, et l'on voit que l'auteur cherche la transparence, en réservant dans les plus grands noirs des intervalles de tailles, dont l'effet serait meilleur, sans la persistance monotone du système.

Quant aux types et aux extrémités, les efforts de Rubens ne sont pas parvenus à en inspirer au graveur la juste compréhension.

Lauwers fut plus heureux dans sa planche du *Christ montré au peuple* (B. 74; S. 256); mais si l'œuvre est de ses meilleures, elle en est sans doute redevable à une retouche magistrale de S. à Bolswert, dont le nom a déjà remplacé, au deuxième état, celui de Lauwers. La substitution se

[1] Ce tableau est actuellement au Musée de Bruxelles.

fit très-probablement du consentement de ce dernier, car les deux maîtres étaient liés, comme le prouve ce fait que Bolswert fut appelé, en 1630, à servir de parrain à une fille de Lauwers [1].

La planche de Lauwers n'avait pas d'abord la vigueur que les grands travaux de Bolswert lui donnèrent par la suite. Certaines parties furent même éclaircies à l'aide du brunissoir. On pourrait croire à une collaboration des deux graveurs, antérieure à l'état de la planche où le nom de Bolswert apparaît. Lauwers serait l'auteur des grandes masses reflétées dans lesquelles son système de tailles éclaircies n'est pas mal appliqué, mais nous ne pensons pas qu'il eût été capable de buriner avec la vigueur qui se montre dans l'estampe, les personnages de l'avant-plan.

L'*Ecce homo* eut cinq états et parut successivement sous les adresses de Lauwers, de Bolswert, d'Huberti, de Van Merlen; finalement sans adresse. Dès le premier tirage il porte cette mention, peu fréquente dans l'œuvre de Rubens : *Cum privilegio Consilii Sanctioris et Brabantiæ*. L'octroi émanait ainsi directement du Conseil privé et du

[1] Génard : *op. cit.*, p. 320.

Conseil de Brabant qui revendiquaient parfois le droit de conférer des priviléges de l'espèce.

Pourtant Rubens ne s'était pas désintéressé de la reproduction de cette œuvre, comme on le constate au Cabinet de Paris, par une épreuve qui porte de nombreuses retouches de sa main. Ces retouches ne furent point étrangères au succès de Bolswert dans son travail de correction.

Jugé dans l'ensemble de son œuvre, d'ailleurs peu considérable, Nicolas Lauwers ne resta point stationnaire. S'il en arriva, réellement, à pouvoir produire la grande planche du *Triomphe de la Loi nouvelle* (B. 7; S. 16), sa place serait fort proche de Bolswert. Un doute se glissera pourtant dans l'esprit de quiconque voudra rapprocher les planches grandioses du *Triomphe de l'Église* et de la *Destruction de l'idolâtrie,* gravées toutes deux par S. à Bolswert, de ce *Triomphe de la Loi nouvelle* que Lauwers signa en la double qualité de graveur et d'éditeur.

Le système est à ce point celui de Bolswert, les procédés et les effets sont si manifestement à lui, que la présence du nom de Lauwers, au bas de la planche, cause un peu de surprise.

Lauwers, qui publia d'excellents travaux de Bolswert, obtint peut-être son concours pour l'exé-

cution d'un travail qui fait disparate dans son œuvre personnel, autant par le style que par l'effet.

La collaboration des deux maîtres peut être admise sans difficulté si l'on considère que toute la série des tapisseries de Rubens allait paraître à la fois et dans un format uniforme, ayant été commandée par Pierre Hannecart, sénateur anversois, pour être offerte à l'archiduc-gouverneur Léopold-Guillaume.

L'*Iconographie* de Van Dyck contient de Nicolas Lauwers un seul portrait : *Lelio Blancatio,* chevalier de Malte, assez bonne planche, d'un travail petit et sec. Il enrichit l'œuvre de Jordaens d'une estampe d'après la composition de *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis,* qui ne rachète la médiocrité du dessin et l'aridité de la taille, que par une assez grande puissance d'effet. Deux de ses planches d'après Gérard Zeghers : *Sainte-Cécile* et surtout la *Tabagie* ont assez de notoriété. Cette dernière forme le pendant du *Reniement de Saint-Pierre* de S. à Bolswert. L'analogie est assez grande entre les deux œuvres pour que l'on soit tenté de croire que Bolswert n'a pas été absolument étranger à l'exécution de l'une et de l'autre.

Lauwers fut élu doyen de la gilde de St-Luc en 1635 et forma des élèves : Henri Snyers et

Gilles de la Forgie travaillèrent chez lui en 1635, Nicolas Pitau en 1644, Marin Vigilet en 1651, J.-B. Vervoort en 1652 [1]. Il mourut sans doute cette même année.

Sa dernière planche serait donc une grande thèse dédiée à Léopold-Guillaume d'Autriche, par son auteur Théodore d'Immerseel, comte de Bouchove. Le récipiendaire s'était présenté le 3 septembre 1652 à Louvain.

La composition de cette thèse est de Diepenbeke. La planche a des parties excellentes. Il y a, notamment, au haut de la droite, une draperie traitée d'une main vraiment habile.

Nicolas Lauwers fut égalé par son fils et, dans la suite des graveurs de Rubens, non contemporains du maître, Henri Snyers, son élève, vint occuper une place tout à fait distinguée.

Plus souvent éditeur que graveur, Lauwers le père doit autant de notoriété aux estampes issues de ses presses qu'à celles issues de son burin.

Bolswert fut son auxiliaire favori et les planches de ce graveur qu'il contribua à faire connaître, rivalisent en importance avec celles que Martin

[1] Voir les *Liggeren* de St-Luc, t. II, au nom de ces divers artistes.

Van den Enden et Gilles Hendrickx mirent au jour.

Comme graveur, il pouvait transmettre à ses élèves les enseignements d'une expérience précieuse, dans un art dont la partie technique réclame de longues études, mais son rôle devait se borner là. Nous ne pensons pas qu'il eût compris Rubens avec assez d'intelligence pour redire à ses continuateurs le style du maître.

Snyers est, en réalité, l'élève de Van Diepenbeek et les plus grands succès de Nicolas Pitau furent remportés sous la direction de Philippe de Champagne.

A un moment de sa carrière, Lauwers semble avoir été enthousiaste de Mellan. Il fit, dans la manière de ce maître et d'après Rubens, deux médiocres petits portraits des frères Héliodore et Marcelin, religieux de l'ordre de St-François à Baréa en Espagne. Nous n'avons pu apprendre d'aucun auteur les relations que le grand peintre eut avec ces personnages.

La succession directe — l'on pourrait dire officielle — de Vorsterman, échut à un jeune Anversois, son élève, qui devait prendre place un jour parmi les représentants les plus distingués de

l'École de gravure flamande. C'était Paul du Pont, mieux connu sous le nom latinisé de Pontius, qu'il paraît avoir assumé dès ses premières œuvres, sans le garder d'une manière invariable.

Il n'est pas généralement connu que Pontius fut l'élève de Vorsterman et des auteurs se sont même avisés de le citer avant son maître.

A l'époque où M. Carpenter publiait son livre sur Van Dyck, il ne savait de Pontius que ce simple fait, qu'il avait été le collaborateur de Rubens et de Van Dyck. Il ajoutait — se renseignant nous ignorons à quelle source — que Rubens s'était donné beaucoup de peine pour faire de Pontius un dessinateur à peu près correct [1].

Bien que dans l'ensemble de son œuvre, Pontius doive être envisagé comme un graveur exceptionnel, les circonstances mêmes sous lesquelles se développa son talent, pourraient justifier l'assertion de l'écrivain anglais.

Né en 1603 [2], Pontius n'avait pas atteint sa quatorzième année à l'époque où commença son apprentissage chez un maître fort obscur, le peintre Osayas Beet [3].

[1] *Op. cit.*, p. 119.

[2] Meyssens : *Images de divers hommes d'esprit sublimes*, etc.

[3] Le 3 décembre 1616 : *Liggeren*, I, p. 528.

Il ne dut recevoir à cette première école qu'une très-superficielle initiation, et vint travailler de bonne heure chez Vorsterman, que nous trouvons seul mentionné comme ayant dirigé ses études, dans le texte du portrait que Meyssens fit paraître à Anvers, du vivant même du graveur.

En 1623, selon toute apparence, Vorsterman avait passé en Angleterre et, dès avant le commencement de 1622, nous savons que ses travaux avaient été interrompus. Pontius ne put donc recevoir ses conseils que de 1618 à 1621. A dix-huit ans il se trouvait émancipé et, comme ses premières planches d'après Rubens virent le jour quand il avait à peine vingt et un ans, on s'explique qu'il lui restât beaucoup à apprendre.

Ses progrès, cependant, furent extraordinairement rapides et, en 1630, il était en possession d'un talent, pour ainsi dire sans rival, dans les Pays-Bas.

« Pontius, dit l'auteur des *Merveilles de la » Gravure*, a poussé la science du clair-obscur » plus loin qu'aucun autre graveur de l'école de » Rubens [1]. »

Le jeune maître ne devait acquérir qu'à la

[1] Duplessis : *op. cit.*, p. 154.

longue la sûreté du dessin qui pût lui permettre d'appliquer tous ses soins à l'expression de ses modèles. Sous ce rapport, bien qu'il ait enrichi l'œuvre de Rubens de planches excellentes, il fut, d'une manière générale, plus complétement heureux dans ses interprétations de Van Dyck, entreprises à une époque plus avancée de sa carrière.

Quelques-unes de ses estampes, d'après ce maître, se classent vraiment hors ligne et Pontius peut être envisagé comme le graveur par excellence de Van Dyck, de même que nous verrons un autre élève de Vorsterman, Marin Robin, devenir le traducteur le plus parfait de Jordaens.

Pontius eut sur les graveurs que l'on voit travailler aux côtés de Rubens, le grand avantage de débuter et de poursuivre sa carrière dans le système exclusif de l'école du grand peintre.

Proportion gardée, son œuvre contient un nombre moins grand de planches médiocres que celui de la plupart de ses confrères. Ses progrès sont réguliers; il s'élève de bonne heure, et sans effort perceptible, au point extrême du plus rare talent et achève, sans trop faiblir, une existence relativement courte.

Les premières planches de Pontius sont datées

de 1624 et nous le montrent travaillant déjà sous la direction de Rubens [1].

On ne peut douter que l'année même du départ de Vorsterman, le grand peintre n'eût jeté les yeux sur Paul du Pont pour travailler, sous sa surveillance, à la diffusion de ses œuvres. La *Chaste Suzanne* (B. 34; S. 90), planche qui fut sans doute le premier travail personnel du graveur, parut dès l'année 1624, revêtue du triple privilége octroyé à Rubens.

Jugé dans cette œuvre de jeunesse, la somme des défauts de Pontius égalait au moins, à cette époque, celle de ses qualités. Son burin, assez raboteux, obtient, sans grand effort, un relief tout flamand, mais le graveur dessine mal et semble plus pressé de produire que de châtier la forme.

La composition de Rubens, infiniment moins gracieuse, au reste, que celle dont il confia la gravure à Vorsterman, nous est connue déjà par une planche de Michel Lasne.

Pontius n'y ajoute aucune qualité nouvelle; ses types sont vulgaires. Peu habile à varier sa taille, il donne aux arrière-plans une importance exagé-

[1] C'est par erreur que la *Biographie nationale* de Belgique donne la date de 1618 au *Christ au tombeau*. Cette planche est de 1628.

rée, enlevant par là au groupe principal une partie de son effet. Sous là direction de Rubens, il pouvait et devait mieux faire.

Pourtant, le maître n'hésita point à confier à son nouveau collaborateur, la reproduction d'une de ses œuvres les plus grandioses : l'*Assomption de la Vierge* dont il avait, depuis peu d'années, orné la cathédrale d'Anvers. Il n'eut point à regretter sa confiance car l'estampe de Pontius est une œuvre surprenante, surprenante surtout comme émanant d'un artiste à peine âgé de vingt et un ans !

Mariette assure que Rubens avait fourni à son graveur un excellent dessin [1] et l'on connaît une contre-épreuve, retouchée avec beaucoup de soin par le grand peintre [2].

Pontius n'en garde pas moins l'honneur d'avoir produit un travail brillant et très-varié. Bien qu'il dût s'écouler encore deux ans avant son admission à la maîtrise, il eût sans doute trouvé, dès cette époque, bien peu de graveurs disposés à se mesurer avec lui.

[1] Mariette : *Abecedario*, V, p. 92.

[2] Cette épreuve qui figura à l'Exposition de l'œuvre de Rubens organisée à Anvers en 1877, sous le n° 205 du catalogue, appartient à l'Université de Gand.

Non, cependant, que sa planche soit sans défaut; à côté de parties excellentes, les têtes et les extrémités trahissent encore assez d'inexpérience. Mais Rubens ne fut pas trop sévère dans sa retouche et put respecter la majeure partie du travail de son graveur.

Il est digne de remarque, au reste, que Pontius eut l'honneur d'être copié plus tard par un graveur français du plus rare mérite : Antoine Masson, et que ce praticien ne rendit sa planche que de la manière la plus maladroite.

Rubens n'était pas homme à laisser longtemps ses collaborateurs inactifs et l'année 1624 n'était point révolue que, pour la troisième fois, il faisait appel au burin de Pontius.

Mandé à Bruxelles au mois de septembre, le peintre y avait reçu pour mission de reproduire les traits du prince de Pologne [1]. Il fit une œuvre excellente.

Ah! que M. Fromentin, qui parle de Rubens portraitiste, en termes si sévères, se fût relâché de sa rigueur s'il s'était mieux souvenu de quelques effigies célèbres laissées par le grand peintre!

[1] Gachard : *op. cit.*, p. 26.

Ce n'est point, apparemment, « le premier venu » que ce jeune cavalier, coiffé du vaste *sombrero* que surmonte l'aigrette polonaise. Ce portrait que l'on peut voir au palais Durazzo à Gênes où, chose à peine croyable, il passe pour être le portrait de Rubens lui-même, est une des œuvres capitales d'une galerie fort riche, pourtant, en tableaux des premiers maîtres [1].

Les contemporains du prince durent être satisfaits de la ressemblance, à en juger par les nombreuses copies qui nous sont restées de la planche de Pontius.

Le jeune graveur avait été vite en besogne, car sa planche était achevée avant l'expiration de l'année 1624. Il s'était montré soigneux, mais paraît avoir éprouvé des difficultés sérieuses dans la reproduction des mains.

Pontius collabora, sans doute en 1625, à l'ouvrage que Rubens avait commencé sur les camées antiques et dont il soumettait les premières épreuves à M. de Valavès avec la lettre que nous avons reproduite. On peut lui attribuer le *Triomphe de*

[1] Bien que l'œuvre soit d'une authenticité irrécusable, elle n'est sans doute qu'une répétition. Dans l'estampe de Pontius le prince Wladislas Sigismond est vu jusqu'à la taille. Il est simplement en buste dans le portrait de Gênes.

Germanicus et le *Quadrige,* mais au fond, ces œuvres ont peu d'importance. Il faut rappeler, toutefois, que, d'après le titre, l'ouvrage est positivement issu de la collaboration de Vorsterman et de Pontius.

En 1625, Rubens fit en France un séjour prolongé. L'absence du maître ralentit les travaux de Pontius qui était alors son seul graveur.

Dans une lettre à Dupuy, le peintre dit, parlant d'un portrait de Spinola qu'il vient d'achever : « la gravure en est différée à cause de mes autres » occupations [1]. » Il tenait donc essentiellement à contrôler ses graveurs et son absence vient expliquer qu'aucune planche, datée de 1625, ne figure parmi les estampes de Pontius.

Il se peut encore qu'une partie de cette année fût consacrée à la préparation d'une œuvre importante qui vit le jour en 1626, et marque un progrès considérable dans la manière du graveur : *Saint Roch, patron des pestiférés* (B. 44 ; S. 133).

La composition grandiose de Rubens est célèbre à juste titre.

Agenouillé au haut de la toile, saint Roch reçoit

[1] Ém. Gachet : *op. cit.,* p. 141. (Lettre du 2 septembre 1627.)

d'un ange sa glorieuse mission. A ses pieds, des malheureux frappés de la peste, implorent le secours divin. Le mélange d'espoir et de souffrance des agonisants a été traduit par Rubens avec une intensité de sentiment dramatique que lui-même a rarement égalée. Il fallait plus qu'un habile buriniste pour rendre une telle page, il fallait pénétrer assez avant dans la pensée et le sentiment du grand peintre pour égaler, non-seulement la puissance de son coloris, mais la force d'expression contenue dans chaque trait du pinceau.

Pontius fut à la hauteur de sa tâche et peu de graveurs ont laissé dans l'œuvre de Rubens un spécimen plus remarquable de leur talent.

Il a su rompre l'uniformité de sa taille, varier ses travaux, être à la fois léger et puissant et utiliser même, avec un certain bonheur, les ombres reflétées de Nicolas Lauwers. Enfin, dans les parties architecturales, dans les masses de nuages, donnant une libre carrière à sa nature vigoureuse, il creuse le cuivre avec une énergie qui le rapproche de Bolswert, le buriniste le plus puissant de l'école de Rubens.

La planche est exécutée d'après un dessin qui fit autrefois partie du cabinet Crozat et auquel, d'après Mariette, Rubens n'avait eu aucune part.

Pontius était désormais à la hauteur des plus grands travaux et ce fut sans doute ainsi que le jugèrent les doyens de la corporation de St-Luc, en lui conférant la maîtrise, peut-être sur le vu du *Saint Roch*. Peu de mois après, il recevait à son tour, pour élève, le graveur François Van den Wyngaerden.

Rubens ne sollicita l'intermédiaire d'aucun éditeur pour la publication des planches de Pontius, et le graveur lui-même n'apparaît que rarement en cette qualité.

L'inscription des priviléges appartenant en propre au grand peintre n'est pas seulement une approbation donnée au travail du graveur; elle indique bien réellement que le maître avait rempli les formalités nécessaires à la publication des planches, lesquelles se vendaient à son profit.

En novembre 1626 il écrit à Dupuy [1] : « j'ai » envoyé différentes estampes à M. Tavernier [2], » d'après sa demande et sur les instances de M. de » Valavès. Il ne m'en a jamais accusé réception. » Veuillez lui faire demander par un de vos gens » si elles sont arrivées entre ses mains. »

[1] Émile Gachet : *op. cit.*, p. 83.

[2] Tavernier était un éditeur flamand fixé à Paris où il jouissait d'une grande notoriété.

L'envoi des estampes de Rubens équivalait donc à un véritable dépôt.

Le fait, en lui-même, n'a rien que d'ordinaire. Pourtant, il doit être signalé, car le lecteur se rappellera que Vorsterman fut presque toujours chargé par Rubens de la publication des planches qu'il avait gravées d'après son maître.

Le privilége de Rubens fait défaut sur la *Flagellation*, planche que Pontius grava d'après une toile peinte en 1617 pour l'église des R. P. Dominicains d'Anvers. Ce fut un éditeur hollandais, Van der Stock, qui publia cette estampe, de la bonne époque du graveur, et que l'on pourrait croire contemporaine du *Saint Roch*. Elle passa plus tard aux mains de l'éditeur Hendrickx.

En 1627, Pontius fit paraître une grande planche de la *Descente du Saint-Esprit* (B. 119; S. 428), œuvre vigoureuse, composée exclusivement de figures drapées [1]. La composition ne se distingue pas par un grand style et n'offre qu'un intérêt médiocre.

Mariette s'enthousiasme d'une planche de l'année suivante : le *Christ au tombeau*, dans laquelle, à son jugement, Pontius aurait éclipsé Vorsterman.

[1] Ce tableau est au Musée de Munich, n° 290 du catalogue Marggraff (1872).

« Il (Pontius) a voulu imiter la manière de Vors-
» terman, mais ce dernier n'a rien gravé de si
» léger. » Le *Christ au tombeau* deviendrait, dès lors, une des plus belles — sinon la plus belle — des planches du maître.

A l'époque où il exécutait cette œuvre, Pontius avait travaillé déjà sous la direction de Van Dyck, dont quelques auteurs fixent le retour à Anvers à l'année 1626. Le corps du Christ est certainement traité avec une délicatesse qui justifie les éloges de Mariette et pourrait faire croire à l'influence de Van Dyck. Nous n'étendrons pas, cependant, aux diverses parties de l'œuvre le commentaire élogieux de l'écrivain français. Il y a, certes, des perfections plus hautes dans le *Christ au tombeau*, ou dans le *Bienheureux Herman Joseph*, gravés d'après Van Dyck. Les types y ont une distinction dont l'absence est à peine compensée par les qualités matérielles de certaines parties de la planche gravée d'après Rubens.

Le tableau qui servit de modèle à Pontius avait été peint pour l'église des Capucins à Bruxelles, comme le dit une inscription sur la planche elle-même. Il orne aujourd'hui le Musée de cette ville [1].

[1] Catalogue Fétis, n° 288.

S. à Bolswert fut appelé à graver, une seconde fois, la même œuvre et la comparaison des deux planches est fort intéressante. Elle révèle une différence matérielle assez curieuse.

Pontius avait eu, pour se guider, un dessin remarquable qui fait partie de la collection du Louvre. Dans ce dessin, de même que dans la gravure, la main de saint Jean repose sur l'épaule de la Vierge. L'attitude n'est plus la même dans la gravure de Bolswert, conforme, en cela, au tableau du Musée de Bruxelles.

Il est permis de se demander si la pose de l'apôtre donna matière à des critiques, comme ce fut, dit-on, le cas pour la belle planche de Bolswert d'après le *Christ « à l'éponge »* de Van Dyck, et si, de là, naquit une nouvelle reproduction du *Christ au tombeau.*

Il n'y a d'autre analogie entre les planches des deux graveurs que celle de la composition, et l'on pourrait croire qu'ils ont pris à tâche d'éloigner autant que possible l'idée d'un rapprochement de leurs œuvres. Pontius n'a pas grand style et alourdit ses personnages plus que de raison; Bolswert, au contraire, ne garde de Rubens que l'effet général, pour côtoyer, de préférence, l'imagerie religieuse. A cet égard

la planche est une des plus curieuses de son œuvre.

L'estampe connue sous le titre de *Combat de l'esprit contre la chair* (B. 12; S. 31) vit le jour en 1628. Elle n'a qu'une importance accessoire et, comme donnée, nous reporte à un demi-siècle en arrière. Sa destination n'est guère explicable en l'absence d'un texte latin qui a échappé à Basan et Schneevoogt, et qui sortit des presses plantiniennes sous le titre de : *Bellum intestinum hominis interioris et exterioris.*

Le poëme est imprimé en placard et la gravure en est, à proprement parler, l'illustration.

Le guerrier chrétien est suspendu entre ciel et terre; les démons cherchent à l'attirer dans les profondeurs infernales, tandis que les anges l'élèvent vers les béatitudes célestes. C'est une très-vieille donnée.

La pièce est fort rare dans son état primitif et ne figure pas dans le recueil formé par l'imprimerie plantinienne. Le Cabinet de Paris possède le seul exemplaire complet que nous ayons rencontré.

Ce fut la dernière planche que Pontius ajouta en 1628 à l'œuvre de Rubens. Au mois d'août l'immortel artiste partait pour l'Espagne et son

retour n'eut lieu qu'en mai 1629 [1]. Encore ne fit-il que traverser la Belgique, allant s'embarquer à Dunkerque pour l'Angleterre où il resta jusqu'au 6 mars 1630 [2]. Son absence totale fut donc de près de deux années.

Pendant cette longue période, la gravure des œuvres du maître se trouva virtuellement suspendue et plusieurs de ses collaborateurs purent trouver à s'employer auprès de Van Dyck. Ce fait est clairement établi par des planches nombreuses qui virent le jour à Anvers et reproduisent des toiles de ce grand peintre.

L'éloignement de Rubens était, du reste, un obstacle matériel à la reproduction de ses œuvres; il le déclare fréquemment lui-même [3].

Les années qui suivirent le retour de Van Dyck dans sa patrie, constituent dans la carrière du jeune peintre, une période d'extraordinaire activité. Si l'un de ses contemporains a pu affirmer, même sous la foi du serment, qu'il lui arrivait de peindre des tableaux d'après des estampes de

[1] Gachard : *op. cit.*, p. 117.
[2] Gachard, *op. cit.*, p. 188.
[3] Sainsbury : *op. cit.*, lettre CLXXVII, p. 188.

Pierre de Jode [1], Van Dyck n'en créa pas moins, à cette époque, des toiles admirables, sans parler des portraits de l'*Iconographie* et de ses inimitables eaux-fortes.

Pontius fut un de ses collaborateurs les plus assidus et le portrait de l'éminent chalcographe, exécuté à l'eau-forte par Van Dyck, doit dater de cette époque de leurs relations.

Agé de vingt-six ans, Pontius nous apparaît avec une physionomie gracieuse et intelligente. Une légère moustache ombrage à peine sa lèvre.

On ne saurait assigner aux estampes gravées d'après Van Dyck un ordre positif. Nous savons que la *Sainte Rosalie* date de 1629 et, qu'en 1630, le *Bienheureux Herman Joseph* était achevé [2]. Ces deux toiles furent reproduites par Pontius avec le plus rare talent.

D'autre part, la *Vierge et l'enfant Jesus* [3] et

[1] J. Breughel, fils de Breughel de Velours, né à Anvers en 1601 : L. Galesloot : *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Van Dyck*. Anvers, 1868, p. 10. Le fait est absolument exact. Van Dyck copia, notamment, d'une manière textuelle, la *Madeleine repentante* de Spranger, gravée par Pierre de Jode le vieux; cette composition fut gravée, à son tour, par Arnold de Jode d'après Van Dyck.

[2] *Catalogue du Musée d'Anvers*, p. 455.

[3] Delmarmol, n° 1559.

le *Christ mort* que Van Dyck peignit pour le Béguinage d'Anvers, parurent avec des dédicaces du peintre à l'une de ses sœurs et à son ami l'évêque Triest. La publication de ces planches est antérieure au deuxième voyage du grand portraitiste en Angleterre.

Pontius ne grava pas moins de trente portraits pour l'*Iconographie*. « Van Dyck lui-même retou- » chait les épreuves qui lui étaient soumises, dit » M. Duplessis, et il ne consentait à laisser pa- » raître une estampe, il n'autorisait l'artiste à y » mettre son nom que lorsqu'il jugeait qu'il n'y » avait pas possibilité de pousser plus loin l'exac- » titude de la reproduction [1]. »

Ces lignes, écrites à propos des portraits, s'appliquent d'une manière non moins précise à la reproduction des tableaux du peintre, et l'on connaît assez de grisailles et de dessins rehaussés qu'il prépara de sa main pour servir de guide à des graveurs.

Certes, pour un graveur, ce n'était point déchoir, de travailler sous la direction d'un peintre tel que Van Dyck, alors même que ses travaux antérieurs avaient été dirigés par Rubens. Si le

[1] *Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck*, p. 5.

maître et l'élève procédaient d'une manière identique, leur tempérament était assez dissemblable pour obliger des interprètes à chercher des combinaisons plus particulièrement adaptées au style de l'un et de l'autre. L'intervention du peintre lui-même avait, dès lors, une importance majeure.

Pontius, nous l'avons dit, fut pour Van Dyck le graveur par excellence et Mariette estime, avec toute raison, que l'on ne saurait voir de plus belle estampe que la *Vierge apparaissant au bienheureux Herman Joseph* [1].

Ce n'est pas un des caractères les moins remarquables du génie de l'éminent graveur, que l'adaptation si parfaite de son style et de sa manière aux œuvres de Van Dyck.

A peine semble-t-il se souvenir des vigoureuses oppositions exigées par la traduction des toiles de Rubens. Son burin acquiert pour Van Dyck des douceurs imprévues; il charme par sa grâce, comme naguère il étonnait par sa vigueur.

Le chef-d'œuvre de Pontius est le *Christ mort* que Van Dyck dédia à sa sœur Gertrude, religieuse au couvent des Falcons à Anvers. On sait par

[1] *Abecedario*, II, p. 190.

Mariette que cette planche fut exécutée d'après une grisaille [1].

Le graveur introduit la plus intelligente variété dans ses travaux et la délicatesse de modelé du corps du Christ, étendu à l'entrée de la grotte du sépulcre, ne saurait être assez admirée.

La Madeleine, d'autre part, est traitée avec autant de correction que de fermeté.

D'après la tradition, Van Dyck aurait donné à cette figure les traits de sa sœur. Le profil est gracieux, en effet, et l'on pourrait, sans trop d'effort d'imagination, y retrouver de l'analogie avec la figure bien connue du peintre lui-même.

Quel fut l'éditeur des estampes gravées par Pontius d'après Van Dyck? Les mots *cum privilegio* inscrits sur toutes les épreuves pourraient se rapporter au peintre lui-même et, du reste, les frais d'exécution étaient faits par lui, comme l'indique cette phrase du titre de son recueil de portraits : « ..... *ab A. Van Dyck expressæ, ejusq. sumptibus æri incisæ.* »

Si Van Dyck confia personnellement à Martin Van den Enden le soin de publier ses portraits, comme on l'assure, nous cherchons le motif qui

[1] *Abecedario*, II, p. 185.

l'eût détourné d'en user de même pour les magnifiques planches que Pontius grava d'après ses grandes toiles. Nous le trouverions peut-être dans le départ du peintre pour l'Angleterre et les portraits seraient alors postérieurs aux sujets religieux. D'autre part, il importe de remarquer que Martin Van den Enden débutait à peine comme éditeur à l'époque où Van Dyck travaillait à Anvers, et que son inscription à la gilde de S[t]-Luc ne date que de 1630-1631.

Aucune des estampes que Pontius ou Pierre de Jode le jeune entreprirent de graver d'après les grandes toiles de Van Dyck, alors même que le peintre les revêt d'une dédicace, ne porte le nom de Van den Enden et, si l'adresse de ce marchand se rencontre sur des planches gravées par Bolswert, c'est que, sans doute, la publication de celles-ci n'eut lieu que postérieurement à l'apparition des œuvres de Pontius et de De Jode. Nous pensons que, d'une manière générale, Van Dyck doit être considéré comme l'éditeur de ses propres planches.

Les portraits de l'*Iconographie* sont rarement datés et l'ensemble, tel qu'il nous apparaît, est nécessairement le fruit d'une très-longue élaboration.

Le portrait de Le Roy, remanié par Pontius, eut sa nouvelle édition dès l'année 1631 et, même en 1645, l'éditeur Meyssens demandait encore au graveur un portrait de la duchesse Marie d'Arenberg pour le joindre à un recueil dont on lui attribue l'entreprise, en concurrence avec celui de Hendrickx. Le portrait de Balthasar Gerbier ne fut gravé par Pontius qu'après 1634 puisqu'il porte la mention : *Ætatis suæ 42, anno 1634;* le portrait de Rockox, enfin, fut exécuté en 1639, le personnage ayant alors 79 ans, ce qui est indiqué sur la planche dès son premier état.

On sait avec quelle perfection rare Pontius reproduisit les effigies si distinguées que Van Dyck nous a laissées de ses contemporains illustres comme savants, comme artistes et comme guerriers. La suavité de son burin est incomparable dans la plupart de ces planches où, vraiment, il se pénètre des intentions du dessinateur, au point d'annihiler sa personnalité, de traduire Van Dyck, comme l'eût fait Van Dyck lui-même, légitimant presque l'injuste et trop fréquente omission du nom du graveur au bas des épreuves des meilleurs tirages.

Le grand peintre voulut reconnaître le dévoue-

ment de son collaborateur en lui donnant une place dans son panthéon de gloires contemporaines, et ce fut Pontius lui-même qui, cette fois, rendit sa propre image par le burin.

Le retour de Rubens à Anvers fut le signal de la reprise des travaux de Pontius d'après les œuvres de l'illustre maître.

Il faut dater de cette époque la gravure de certains portraits peints, sans doute, en Espagne et dont les exemplaires eurent un caractère en quelque sorte privé. On ne peut s'expliquer autrement la rareté des épreuves tirées de ces planches dont Rubens retoucha plusieurs fois les premières impressions. Mariette connut ces portraits qui sont au nombre de trois : une femme et deux hommes, représentés en buste, dans des encadrements ornés[1].

Le Cabinet impérial de Vienne possède les épreuves de ces portraits avec les noms des personnages et la signature de Pontius [2].

Les hommes sont désignés comme *D. Manuel de Moura Cortereal, marquis de Castel Rodrigo* et *D. Christobal, marquis de Castel Rodrigo.* Le

[1] Mariette : *Abecedario*, V, p. 125.

[2] Le Cabinet de Paris possède les épreuves avant toute lettre.

portrait de la femme ne porte aucun nom. Basan disait que c'était la mère du « précédent » marquis de Castel Rodrigo; pour Delmarmol c'était l'épouse du même seigneur.

La dame, vue de face, porte au cou une large fraise, et sur la poitrine un collier de pierreries. La planche est signée : *P. Pontius, sculp.* [1]. Les trois pièces ont l'écu de Castel-Rodrigo à *six os de mort posés en fasce 2 par 2, les apophyses affrontées; au chef d'argent à la croix alézée de gueules.*

Don Manuel porte le même écu : *parti d'argent à sept tours 3, 1, 3.* Il est chevalier du Christ et l'on voit à sa ceinture une clef.

Le pourpoint de don Christobal est orné de l'épée de l'ordre de St-Jacques.

« Toutes les épreuves que j'ai eu l'occasion » de voir de ces trois portraits, tant celles de » M. de Beringhen que celles de M. Boule, de » M. Chubéré et les nôtres, dit Mariette, étaient » toutes retouchées par Rubens même [2]. »

Les planches sont gravées avec une grande netteté et dans une manière qui les ferait plutôt

[1] Hauteur 310 millimètres, largeur 215.

[2] *Abecedario*, V, p. 125.

attribuer à Bolswert ou à Pierre de Jode le jeune qu'à leur véritable auteur.

Rubens fit reproduire, sous sa direction, par Pontius, le portrait du comte-duc d'Olivarez, son puissant protecteur [1], d'après un original de Velasquez. Il compléta l'œuvre par un encadrement grandiose de figures allégoriques, dans le genre de celui qu'il avait donné au portrait du comte de Bucquoy. La planche est une des plus magistrales du graveur. Le modelé de la face est excellent et obtenu par un travail d'une douceur qui rappelle les bons travaux de Vorsterman.

Gevartius composa, pour ce portrait, des vers latins à la louange du ministre espagnol à qui Rubens fit la dédicace de sa planche.

Un peu plus tard, et peut-être sur un ordre venu d'Espagne, le graveur fut obligé de prononcer et d'allonger la barbe, particularité qui caractérise aux yeux des iconophiles les états postérieurs de la planche.

Pontius avait marché à pas de géant. Heurté d'abord dans ses oppositions, poussant la vigueur plus loin que Rubens ne semble l'avoir aimée chez

[1] William Stirling: *Annals of the artists of Spain*. London, 1848, p. 535.

ses interprètes, il arriva par degrés à vaincre toutes les difficultés et à résoudre cet idéal de toute estampe, de faire oublier la main du graveur pour ne montrer que l'ouvrage du peintre [1]. Il eut ce rare bonheur de se voir successivement guidé par trois maîtres exceptionnels; les deux plus grands peintres que la Flandre ait possédés et le plus éminent des graveurs néerlandais : celui que de son temps même nous avons vu qualifier de « Lysippe de la gravure [2]. »

Deux planches importantes de Pontius sortirent des presses anversoises avant l'expiration de l'année 1630 : *Thomiris faisant plonger dans le sang la tête de Cyrus* et le *Portrait de Rubens.*

La première planche fut gravée d'une manière complète d'après un dessin conservé à la galerie grand-ducale de Weimar et que Mariette, qui en fut le possesseur, envisageait, avec toute apparence de raison, comme exécuté entièrement par Rubens [3]. Pontius sut éviter les noirs trop intenses et résoudre avec talent le difficile problème des

[1] Emeric David : *op. cit.,* p. 53.

[2] Voir le portrait de Vorsterman gravé d'après Van Dyck par le fils du graveur.

[3] Telle n'est pas l'opinion de M. Villot : *Notice des tableaux du Musée du Louvre.* Paris, 1869, 2e partie, p. 230.

figures reflétées. Le groupe des suivantes et des pages de la reine des Scythes est, sous ce rapport, des plus heureux.

Mariette déclare la *Thomiris* une des plus belles estampes exécutées d'après les tableaux de Rubens [1].

Le grand peintre interpréta deux fois, et avec une rare excellence le dramatique épisode que Pontius fut appelé à graver. On connaît l'horreur de cette donnée. Une mère vengeant la mort de son fils, assistant impassible au trépas de l'assassin qui, même privé de vie, doit boire encore le sang qui n'a pu le désaltérer dans le cours de son existence.

Le tableau du Louvre est célèbre [2]. Thomiris y est représentée assise sur un trône élevé, le sceptre à la main. La scène se resserre dans un cadre étroit.

L'autre composition, au contraire, la seule qui fût reproduite [3] en gravure, se développe en largeur. Elle appartient à lord Darnley et figura à l'exposition des trésors d'art de Manchester.

[1] *Abecedario*, V, p. 117.

[2] École flamande, n° 433.

[3] Schneevoogt indique par erreur l'estampe de Pontius comme exécutée d'après le tableau du Louvre.

La toile du Musée de Paris peut être citée parmi les œuvres importantes que le maître ne fit point graver. Il en avait sans doute projeté la reproduction, car il existe une magnifique grisaille qui figura à l'exposition de son œuvre, faite à Anvers en 1877 [1]. Aucun graveur n'a jusqu'ici voulu se mesurer avec les collaborateurs directs du grand peintre, dans la reproduction d'un de ses meilleurs tableaux.

La planche de Pontius, sans nom d'éditeur, parut avec les trois priviléges de Rubens et ce ne fut que beaucoup plus tard, et déjà usée, qu'elle passa dans le fonds de Gaspard Huberti. Van Merlen la posséda à son tour et la fit copier par Ragot. D'autres maîtres français gravèrent encore la *Thomiris* à l'époque où l'œuvre faisait partie de la galerie du Palais Royal.

Le *Portrait de Rubens* est, sans doute, une des planches intéressantes de l'œuvre de Pontius. A ne considérer que la puissance et l'harmonie de l'effet, la planche est des meilleures. Le grand

[1] Supplément au catalogue, n° 18. L'œuvre appartient à M. le chevalier de Burbure, membre de l'Académie à Anvers, dont la gracieuse obligeance nous permet de joindre à notre travail la reproduction ci-contre.



Phototypie Jos Maes

THOMIRIS.

Grisaille de Rubens, appartenant à Mr le Chevalier de Burbure à Anvers

peintre s'est représenté de trois quarts, coiffé de son chapeau typique, la moustache relevée, le manteau rejeté sur l'épaule. Rien de plus précieux que cette effigie. Elle a fixé à jamais les traits du maître.

Le graveur a voulu pousser la planche jusqu'à l'extrême limite de son savoir; il a caressé et presque poli le cuivre, aminci son travail qui, dans les chairs, a l'inconsistance du pointillé.

En somme, à force d'affiner le trait, il est tombé dans la sécheresse et l'on ne peut se dissimuler qu'il ne soit cassant dans les contours.

Rubens apporta plusieurs modifications à ce portrait avant d'en autoriser la publication. Il réduisit la moustache, d'une crânerie exagérée et dont la pointe envahissait la joue jusque contre l'œil; il élargit l'ombre portée par le chapeau, pour réduire,sans doute, le développement du front déjà dégarni, et augmenta un peu le volume de la chevelure. Ces modifications ressortent de l'examen des épreuves rarissimes des Cabinets de Paris[1] et d'Amsterdam.

Pontius a interprété avec plus de charme certains portraits de Van Dyck. Pourtant, il faut

[1] de Laborde, n° 134.

reconnaître à son portrait de Rubens des qualités nombreuses et surtout un éclat que la gravure atteint rarement.

D'après Schneevoogt [1], Rubens était âgé de trente ans à l'époque où fut peint ce portrait. L'erreur exige à peine une rectification.

A trente ans, en effet, Rubens était encore en Italie et il suffit de rappeler le portrait de Munich où le peintre s'est représenté avec sa première femme, pour rendre inacceptable une version peut-être fondée sur la date M. DC. XXX, inscrite au haut de la planche.

D'après Smith, le portrait de la collection royale d'Angleterre qui servit de modèle à Pontius, aurait été peint par Rubens à l'âge de quarante-deux ans environ, ce qui est plus près de la vérité.

On sait, en effet, par une lettre de William Trumbull à sir Dudley Carleton, en date du 1er mars 1622 [2], que lord Danby avait été chargé par le prince de Galles de demander à Rubens son portrait et le peintre lui-même relate le fait dans une lettre à M. de Valavès du 10 janvier 1625 [3]. « Monsieur le prince de Galles est le prince le plus

[1] *Op. cit.*, p. 156, nº 1.
[2] Sainsbury, p. 62.
[3] *Apud* Ruelens : p. 28.

» amateur de la peinture qui soit au monde... Il
» m'a demandé par l'agent d'Angleterre résidant
» à Bruxelles avec telle insistance mon portrait,
» qu'il n'y eut aucun moyen de le pouvoir refuser,
» encore qu'il ne me semblât pas convenable
» d'envoyer mon portrait à prince de telle qualité,
» mais il força ma modestie. »

C'est bien là le portrait que Pontius a gravé et nous acquérons ainsi la preuve que Rubens était âgé pour le moins de quarante-cinq ans lorsqu'il reproduisit ses traits, à la demande du prince de Galles [1].

Selon Michel [2], l'estampe de Pontius serait la reproduction d'un dessin à la plume fait par Rubens en 1630 et que le biographe avait vu chez les Jésuites d'Anvers. Pour ne rien omettre, enfin, nous ajouterons que Mols consigne dans ses notes [3] l'observation suivante : « Il est douteux
» que ce dessin soit l'original d'après lequel Pon-
» tius a exécuté son estampe. »

[1] Il nous faut rectifier ici notre propre erreur. Dans un article sur *Les graveurs de Rubens* (l'*Art*, t. X, p. 229), nous disions que le maître avait cinquante-trois ans à l'époque où il peignit ce portrait.

[2] *Histoire de la vie de Rubens*. Bruxelles, 1771, p. 102.

[3] *Anecdotes pittoresques ou nouvelle description des églises d'Anvers en 1775*. Bibliothèque de Bruxelles, MSS. 5737, p. 139, note *d*.

Le dessin, vendu avec les œuvres appartenant aux Jésuites lors de la suppression de l'ordre en 1773, fut acquis pour la galerie de Vienne; jusqu'à ce jour il y est resté introuvable.

Pontius fut lui-même l'éditeur de sa planche qu'il signa : *Paulus Pontius sculpsit et excudit cum privilegio.* Le nom de Rubens est inscrit en grands caractères sur l'encadrement [1]. Le maître ne l'accompagne pas de ses armoiries selon l'usage assez fréquent alors [2].

Les progrès réalisés par Pontius pendant l'absence de Rubens se traduisirent d'une manière éclatante dans son *Christ crucifié* dit « au coup de poing [3], » travail qui le ramenait, dans une certaine mesure, au style des œuvres dont Van Dyck avait dirigé la gravure. Il trouva des finesses inaccoutumées pour rendre une peinture grandiose par son expression.

La distension violente des muscles du thorax est rendue avec un talent extrême. Bien que le

[1] Les épreuves avant la lettre sont rares. Le Musée Plantin à Anvers en possède une.

[2] Rubens ne reçut qu'en décembre 1630 le diplôme qui l'autorisait à joindre à son blason un quartier tiré des armes d'Angleterre : Van Hasselt, p. 148.

[3] A cause d'une lutte à coups de poing qui s'engage autour du crucifix entre les anges et les démons.

tableau soit d'une grande vigueur [1] la planche n'a pas les noirs intenses que nous verrons dans certaines œuvres de Bolswert. La liaison se fait sans effort entre les blancs vifs du linge qui ceint les reins du Christ, les chairs illuminées par la lueur blafarde des éclairs et les vigueurs du ciel où flottent de sombres nuages. L'expression poignante de la tête renversée redit avec éloquence cette phrase de l'évangile de S[t]-Luc que Rubens écrivit de sa propre main sur la planche [2] : *Clamans voce magna Jesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum...*

Le travail des chairs mérite d'être considéré. Le trait du burin, très-mince, se relie par un pointillé à peine perceptible, aux grandes lumières des tibias et des muscles antérieurs de la cuisse.

La planche — toujours sans adresse d'éditeur — porte la date de 1631. Mariette assure qu'elle fut rarement bien imprimée [3], ce qui tient, peut-être, à l'usure qui devait suivre rapidement la grande finesse du travail.

Le dessin qui servit de modèle à Pontius, appar-

[1] Musée d'Anvers, n° 281 du catalogue.
[2] Épreuve du Cabinet de Paris.
[3] Mariette : *Abecedario*, V, p. 86.

tint à M. de Crozat et plus tard au graveur Wille qui l'avait payé un haut prix [1].

Un examen sérieux de l'ensemble des travaux de Pontius démontre un fait remarquable. La marche ascendante du talent du graveur s'arrête à 1631 et si, à dater de cette époque, ses productions ne sont pas dépourvues des qualités d'effet qui caractérisent ses œuvres antérieures, il se relâche visiblement dans sa poursuite de l'expression et du style pour s'appliquer à des manœuvres de burin d'un goût peu relevé.

Le passage était des plus dangereux; Pontius entrait directement en lutte avec un compétiteur que l'on voit, à ce moment, appliqué à la traduction des œuvres de Rubens et qui méritait, d'ailleurs, par le plus rare talent d'attirer l'attention du maître. Il s'agit de S. à Bolswert [2]. Peut-être même l'influence de ce graveur fut-elle pour une part dans le changement de voie que nous avons signalé chez Pontius. Rien de plus fréquent que ces exemples dans la carrière des artistes.

D'autre part, à dater de 1631, le chef de l'École flamande ne confie plus avec la même

[1] MARIETTE : *loc. cit.* Aujourd'hui au Musée de Rotterdam.

[2] M. Nagler avait saisi comme nous cette rivalité.

régularité à Pontius la reproduction de ses toiles; c'est à des intervalles assez éloignés que paraissent les planches nouvelles de celui-ci d'après Rubens. Cela est si vrai, qu'en 1631, le graveur pouvait disposer librement de son temps pour graver d'après Gérard Zeghers une grande *Adoration des Mages* qui fut dédiée, par le peintre, à Alvarez de Basan, marquis de S[ta]-Cruz.

Cependant, c'est de 1632 que datent trois estampes intéressantes d'après Rubens : les portraits de Philippe IV, de la reine Élisabeth de Bourbon, sa femme (B. 16; S. 172-173), et le *Portement de la croix* (B. 75; S. 262), dont le peintre fit plus tard, pour l'abbaye d'Afflighem, un vaste tableau, considérablement modifié, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Bruxelles [1].

Remarquable par une très-grande hardiesse de burin, la dernière de ces planches est pourtant uniforme, à force même de vigueur; les plans y sont insuffisamment déterminés.

Dans les portraits des souverains espagnols, Pontius s'éloigne notablement de ses effigies antérieures d'Olivarez et de Rubens lui-même. Le pourpoint de velours noir, que porte le roi, est

[1] N° 285 du Catalogue. — Esquisse au Musée d'Amsterdam.

comme sabré de hachures traversant diagonalement la poitrine, tandis que la face elle-même est ombrée à grands traits courbes.

L'effigie de la reine n'est pas moins prestement enlevée.

En somme, ces œuvres sont dignes d'admiration, mais il est à peine possible de se dissimuler que le graveur abandonne la voie de sage progrès et de calme recherche qu'il avait suivie jusqu'alors.

En 1636 Pontius fut appelé à graver le titre d'une thèse soutenue à Douai par Robert de Vitry de la compagnie de Jésus. L'invention seule de la planche était de Rubens [1]; le dessin émanait de Van Diepenbeke et représentait le *Concours de Neptune et de Minerve.* On reconnaît à peine la main de Pontius dans ce travail flasque et pâle qui serait une œuvre ordinaire pour Natalis.

Il est plus énergique, cependant, dans une composition de même nature, et peut-être antérieure, où saint François d'Assise : *Seraphicus Atlas*, supporte trois sphères que domine la Vierge.

Six planches datées de 1638 démontrent que

[1] *P.-P. Rubens C*[*omponit?*].

Rubens ne renonça jamais entièrement à la collaboration de Pontius.

La plus sérieuse de ces œuvres est la *Présentation au temple* (B. 34; S. 48) qui reproduit, un peu amplifié, l'un des volets de la *Descente de croix*. Rubens suivit avec sollicitude la confection de cette planche qu'il publia lui-même, revêtue de ses priviléges.

Le Cabinet de Paris conserve une épreuve, sans doute unique, d'un premier état auquel furent apportées des modifications importantes. Le maître refit entièrement, sur l'épreuve, la main de l'enfant qu'on voit à droite, tenant un flambeau. Cette main, dont le pouce et l'index étaient d'abord seuls visibles, a été dégagée jusqu'au poignet [1].

La vigueur du travail de Pontius semblera peut-être excessive à ceux qui se rappelleront la toile gracieuse de la cathédrale d'Anvers. La taille ouverte est uniformément lourde; et le graveur est amené par là à pousser ses noirs à outrance. De plus, son dessin est très-incorrect.

Pontius contribua, la même année, par l'adjonction des bustes de *Sophocle*, de *Socrate*, d'*Hippocrate*, de *Scipion* et de *Néron* (B. 6; S. 25 : 1,

[1] Ce premier état n'est pas cité par Basan et Schneevoogt.

2, 4, 7 et 12) au recueil des bustes antiques entrepris par Rubens, travail dans lequel il eut pour collaborateurs Vorsterman et Witdoeck. Il déploya tout à l'aise, dans ces œuvres, sa dextérité de burin.

Ces planches furent les dernières qu'il produisit sous la direction de Rubens. Lorsque, deux ans après la mort du grand peintre, le chanoine de Taxis de la cathédrale d'Anvers appela Pontius à reproduire l'incomparable toile du *Massacre des Innocents* qu'il possédait et que l'on admire de nos jours au Musée de Munich, l'œuvre ne donna lieu qu'à une planche imparfaite, dont l'adroite facture supplée médiocrement à l'absence de style.

Mariette rangeait à tort cette œuvre parmi les dernières du graveur, car, à cette époque, il n'avait travaillé encore pour aucun éditeur régulier : Meyssens ou Hendrickx [1], sans parler des travaux d'une certaine importance, qu'il devait produire encore plus tard.

A notre connaissance, Pontius ne fit qu'une seule infidélité à l'école néerlandaise et la tentative fut malheureuse. Il grava d'une pointe aride un

[1] A l'exception de ses portraits, aucune planche de Pontius ne fut éditée par Martin Van den Enden.

Christ au tombeau du Titien, planche rare, même au second état, où les figures ont été allongées. G. Zeghers, Van der Horst, Jean Van den Hoeck, Abraham Van Diepenbeke lui durent un certain nombre de reproductions.

Médiocre paysagiste, il lui arriva de recourir au burin plus léger de Wenceslas Hollar, pendant le séjour de ce dernier aux Pays-Bas, pour compléter deux planches d'après Pierre van Avont [1].

Jordaens, aussi, le chargea de reproduire deux de ses toiles, peut-être à l'époque où se relâchèrent les rapports du graveur avec Rubens. La *Fuite en Égypte* a des qualités puissantes et rend avec une véritable adresse la manière du maître. La Vierge y est traitée avec un talent remarquable.

On doit moins louer le *Roi de la fève*, d'un travail plus sec, et où la pointe du burin se fait trop sentir pour rendre l'onctueux modelé de l'illustre peintre. L'œuvre a pourtant des parties excellentes et qui font songer à Corneille Visscher.

A l'exception de deux ou trois sujets religieux d'après Rubens, Pontius semble avoir consacré

[1] Parthey : *Wenzel Hollar*, nos 276 et 277.

les dernières années de sa carrière à la gravure des portraits. Sa troisième manière est appliquée avec assez de bonheur à ce genre de travaux.

En 1639, déjà, il avait rendu d'un burin brillant et ferme le portrait de Rockox qui n'eut pas moins de huit états et dont l'auteur serait plutôt Rubens que Van Dyck, car le nom de celui-ci ne figure sur la planche que bien tard, et peut-être par une spéculation d'éditeur. Sans trop chercher l'expression, Pontius obtient souvent, dans ses portraits, une vigueur remarquable.

Médiocre dans une effigie de la duchesse Marie d'Arenberg, gravée en 1645 pour l'éditeur Meyssens, d'après une peinture de Van Dyck, il sut faire preuve d'une véritable virtuosité de burin dans un grand portrait de l'archiduc Léopold-Guillaume d'après F. Luycx (1647) et dans une série de planches gravées d'après Anselme Van Hulle.

Ce Gantois, qui fut successivement au service du prince d'Orange et de l'empereur Ferdinand, ne recula pas devant l'œuvre immense de peindre d'après nature tous les plénipotentiaires réunis à Munster pour le congrès de 1648 [1].

[1] Il y joignit même le portrait de la célèbre duchesse de

Jugé par ce travail, le peintre était vraiment habile. Le burin des meilleurs graveurs flamands lui fut prêté pour la reproduction des portraits qui forment un recueil des plus intéressants.

Pontius, son élève Conrad Waumans, Corneille Galle le jeune, Pierre de Jode, M. Borrekens, fournirent les planches qui sont au grand complet au nombre de cent trente et une. Pontius eut, pour sa part, à graver onze personnages parmi lesquels nous retrouvons ce même Philippe Le Roy que Van Dyck avait peint vingt années auparavant et dont l'effigie fut reproduite en gravure dans la planche à laquelle collaborèrent Vorsterman et Pontius.

Aucune des effigies que notre graveur insère dans le volume, ne porte une date postérieure à 1648, et il dut aller vite en besogne pour suivre

Longueville, venue à Munster, avec son mari, et dont le rôle nous est expliqué par ces jolis vers :

Ces héros assemblez dedans la Westfalie
Et de France et du Nord, d'Espagne et d'Italie,
Ravis de mes beautés et de mes doux attraits,
Crurent en voiant mon visage
Que j'estois la vivante Image
De la Concorde et de la Paix
Qui descendoit des Cieux pour appaiser l'orage.

d'un pas si leste l'auteur des peintures. Mais Pontius burinait largement et l'on compterait sans grande fatigue les tailles espacées dont il couvre un visage, sans presque les croiser.

Remarquons, du reste, que tous les graveurs qui collaborent au livre d'Anselme Van Hulle adoptent une manière uniforme et leurs planches se distinguent difficilement en l'absence de signatures, telles qu'on les trouve au premier état. En réalité, ces praticiens usent de ce que l'on pourrait appeler une *recette* et la circonstance est des plus instructives à noter.

Lorsque Jean Meyssens publia en 1649 ses images d'artistes [1], il eut pour associés presque tous les interprètes de Van Hulle. Pontius fut du nombre et lui donna les portraits de Van Dyck — représenté jeune et imberbe — de Van Diepenbeke, et de Gonzalès Coques. Ces planches sont assez brillantes, mais le cèdent aux portraits des plénipotentiaires.

Les dernières planches que Pontius grava d'après des œuvres de Rubens furent exécutées

[1] *Images de divers hommes d'esprit sublime*, etc. Anvers, 1649. Ces planches furent plus tard insérées dans le *Gulden Cabinet* de De Bie.

pour le compte de l'éditeur Gilles Hendrickx. Le style du grand peintre y est, hélas! étrangement travesti.

La Vierge adorée par plusieurs saints et saintes (B. 17; S. 48), d'après l'œuvre suave placée sur le tombeau du maître, à l'église St-Jacques d'Anvers; l'*Adoration des Bergers* (B. 10; S. 35), un tableau secondaire de la Galerie de Munich; le *Couronnement de la Vierge* (B. 16; S. 41)[1] ne peuvent être considérés qu'avec un sentiment de tristesse par qui se souvient des nobles travaux du graveur. Mariette a même pu dire du *Couronnement de la Vierge* que si l'on n'y lisait le nom de Pontius, il serait impossible de croire que la planche fût de cet artiste. L'œuvre est sans date; peut-être ne fut-elle suivie d'aucune autre. On le souhaiterait à la gloire du maître.

Une des dernières planches datées que nous connaissions de Pontius est de 1654. C'est un curieux et rare portrait de Christine de Suède, représentée en armure, d'après Juste d'Egmont, un des élèves de Rubens. Ce portrait avait été peint l'année même de l'abdication de la reine, à qui Pontius dédia l'effigie.

[1] Musée de Bruxelles, n° 289.

Le burin a conservé sa vigueur et son éclat et l'on peut s'étonner, à la vue de tant d'adresse, de l'infériorité des dernières planches où le graveur interprète Rubens.

En 1656, le 11 juillet, Pontius dédiait à l'abbé de St-Michel d'Anvers, N. Van Couwerven, un *Saint Norbert*, tracé encore d'une main ferme.

En 1657, il continuait de figurer sur les contrôles de la chambre de rhétorique d'Anvers : *la Giroflée* [1], affiliée à la gilde de St-Luc, et nous avons de lui un portrait gravé la même année pour le recueil de Meyssens : Baudouin Van Eck, d'après Gonzalès Coques, une planche qui ne manque ni de finesse ni d'expression. Il expirait le 16 janvier 1658 âgé de moins de 55 ans.

Pontius ne travailla-t-il qu'en Belgique? Nous n'oserions trop l'affirmer. Non qu'il ait reproduit des œuvres d'écoles étrangères, mais à cause de la présence des noms d'éditeurs hollandais sur certaines de ses planches. L'éditeur Van den Stock publie son grand portrait du prince Frédéric Henri et l'éditeur Banheining lui confie la reproduction du portrait de Vorstius, professeur de botanique à l'Université de Leyde, d'après Gérard Petri (Pee-

[1] *De Violiere.*

ters), portrait assez rare. On ne rencontre l'adresse de Banheining que sur des œuvres produites en Hollande. Le séjour de Pontius à l'étranger ne pourrait avoir été que de courte durée.

« Graveur admirable », disait de son vivant, l'inscription du portrait du maître inséré dans le recueil de Meyssens. Nul ne contestera la légitimité de l'éloge.

Associé dès ses jeunes années à l'œuvre des plus grands peintres de son pays, il sut trouver des formes nouvelles d'expression pour un art dont aucun maître ne fit mieux valoir les ressources.

Continuateur de Vorsterman, il est d'autant plus digne d'admiration qu'il vient ajouter encore au fonds si riche de son maître, des richesses nouvelles. Flamand de naissance et de tempérament, il traduit avec leur coloris propre, et sans même jeter sa personnalité dans la balance, les deux coloristes les plus puissants de son pays.

Aucun graveur, à cet égard, ne saurait être étudié avec plus de fruit et les nombreuses copies que les contemporains mêmes de Pontius firent de ses œuvres, établiraient seules, au besoin, toute leur importance aux yeux des hommes du métier.

Il fut le plus éminent des graveurs de souche anversoise et — chose singulière — un des très-rares compatriotes que s'associa Rubens.

CHAPITRE IX.

Les frères Bolswert. — Ils arrivent en Belgique artistes complets. — Leurs travaux en Hollande. — Boétius, l'aîné, appartient à l'école d'Abraham Bloemaert. — Schelte, le cadet, est déjà en 1612 un habile graveur. — Les Bolswert à Bruxelles : leur collaboration à l'*Académie de l'Espée*. — Date probable de leur arrivée à Anvers. — Travaux de Boétius auprès de Rubens. — Sa mort. — S. a Bolswert. — Son prénom défini par lui-même. — Incertitude de ses relations avec Rubens. — Relations avec les éditeurs d'Anvers: Martin Van den Enden, Nicolas Lauwers. — Il retouche les planches de Witdoeck. — Planches importantes exécutées après la mort de Rubens. — Entrée de l'archiduc Léopold Guillaume à Gand (1653). — Dernière œuvre.

La forme d'expression nouvelle, et si complétement originale, que revêt la gravure flamande au temps de Rubens, se traduit avec une éloquence singulière dans l'œuvre de deux graveurs, doués d'un sentiment esthétique moins délicat que Vors-

terman, mais plus constamment heureux dans les planches qu'ils livrent au public.

Nés en Hollande et formés, l'un et l'autre, aux enseignements de l'école d'Utrecht, les frères Bolswert, jugés dans leurs travaux indépendants de Rubens, semblent si éloignés du grand peintre, que rien n'annonce le rang exalté qu'ils viendront occuper parmi les graveurs adonnés à la transcription de ses œuvres.

Les Bolswert qui avaient vu le jour en Frise, durent, très-probablement, se fixer dans le Brabant vers 1619, mais ils n'y vinrent point, comme on l'a dit, pour apprendre la gravure, car ils jouissaient, dès longtemps, en Hollande, d'une réputation fondée sur des travaux d'un incontestable mérite.

Trois peintres alors célèbres : le grand portraitiste Michel Miereveld, Abraham Bloemaert et le malinois Vinckeboons, fixé à Amsterdam, leur avaient fourni souvent des modèles interprétés du burin le plus adroit.

Suivant l'usage fréquent en Hollande au XVIIe siècle et, imitant en cela l'exemple d'un confrère et compatriote illustre : Willem Jacobszoon Delff, les Bolswert s'en tinrent de bonne heure au nom de leur lieu natal. Les pièces de leur jeunesse sont

presque toujours signées : *Boetius Adam Bolsuerd* ou *B. Adams Bolswert* et *S. A. Bolswert* [1]. Plus tard, la seconde initiale devient minuscule et n'est plus, en réalité, qu'une préposition indiquant un lieu d'origine. Parfois, enfin, elle est omise.

On rattache Boëce de Bolswert, l'aîné des frères, à l'école de Corneille Bloemaert, oubliant que ce graveur n'avait vu le jour qu'en 1603 et se trouvait être ainsi de vingt années plus jeune que l'élève qu'on prétend lui donner. Il faut admettre, au contraire, avec M. Renouvier, que Boëce s'était formé à l'école d'Abraham Bloemaert et le nombre de dessins que cet artiste confia à son graveur, démontre assez qu'il le tenait en singulière estime.

Boétius prit, du reste, à ses débuts, la manière complète de Bloemaert le père, lorsque celui-ci maniait la pointe et, sur la petite *Junon,* gravée par le maître [2], Bolswert est simplement indiqué comme éditeur, ce qui crée entre eux un nouveau rapport.

[1] Un acte scabinal passé à Anvers en 1634 à la mort de l'aîné des frères, désigne ses héritiers collatéraux comme enfants d'*Adam van Bolswert. Adams* devrait donc, selon M. de Busscher, signifier : *Adamssone :* fils d'Adam. (Article Bolswert : *Biographie nationale*, Bruxelles 1868.) Nous ferons observer, cependant, que certaines pièces sont signées *Adam.*

[2] ANDRESEN, n° 2.

On fixe à 1580 l'année de la naissance de Boétius à Bolswert [1] qui paraît avoir habité Harlem en 1612 comme l'indiquerait une inscription du registre baptistaire de la paroisse catholique de cette ville [2].

Nous signalons, d'autre part, comme venant à l'appui de cette supposition, une planche du Cabinet d'Amsterdam, datée de 1610, et donnant le portrait d'Adalbert Eggius, vicaire à Harlem.

Déjà l'année précédente Bolswert avait gravé une vue intérieure de la Bourse d'Amsterdam, planche en travers, qui ne mesure pas moins de 60 centimètres sur 43, et porte une dédicace aux magistrats de la ville. Cette estampe est signée sur un ballot tenu par un génie : *B. Adams Bolsuerd*, et datée de 1609. Un privilége de dix années était accordé à l'éditeur Colyn et la planche, qui précédait de deux ans l'achèvement de l'édifice qu'elle représente, doit être envisagée comme une œuvre en quelque sorte officielle [3].

[1] W. Eekhoff : *De Stedelijke Kunstverzameling van Leeuwarden*. Leeuwarden, 1875, p. 289.

[2] Van der Willigen : *op. cit.*, p. 87.

[3] M. Frederik Muller, à Amsterdam, possède les deux seuls exemplaires que nous connaissions de cette planche importante.

De même que Bloemaert, les Bolswert professaient le culte romain et cette circonstance peut expliquer, en partie, leur venue dans les Pays-Bas catholiques.

En Hollande, nous l'avons dit, ils suivent exclusivement les œuvres de Bloemaert, de Vinckeboons et de Miereveld. Une suite de quatre feuilles, datée de 1610, œuvre de Boétius, retrace les misères de la vie du paysan, à cette époque troublée par des guerres incessantes, et célèbre les douceurs de la trêve qu'on venait de conclure, par un festoiement général.

L'œuvre a pour dessinateur David Vinckeboons et pour titre : *Boerenverdriet*. Le burin y est large et brillant et rappelle en tout les procédés de Swanenburg.

Voilà pour l'aîné des frères.

En 1612, Bolswert le cadet, grave d'après le même Vinckeboons une planche capitale : l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, et ce travail est publié par Boétius.

La circonstance que Michel Miereveld se sert du burin de Boétius à Bolswert pour reproduire ses portraits, est digne de remarque.

Elle range, évidemment, le graveur, parmi les

maîtres les plus considérés de la Hollande dans la gravure des portraits, et nous montre les deux frères en relations directes avec Guillaume Delff, qui devint en 1618, le gendre de Miereveld [1] en même temps que son graveur ordinaire. Ce rapport met en relief une analogie incontestable de système et de manière et achève de démontrer l'erreur des biographes qui prétendent nous montrer les frères Bolswert venant se former à l'école d'Anvers.

En 1614 parut, toujours en Hollande, la suite des scènes agrestes que Boétius grava d'après Abraham Bloemaert et dont il signa le titre : Boétius *Adam* (et non *Adams*) Bolsuerd.

Fixé à Amsterdam, il présentait le 17 juin de l'année suivante, une requête aux États de Hollande, à l'effet de pouvoir publier avec un privilége les portraits du comte palatin Frédéric V et de son épouse la princesse Élisabeth, fille de Jacques Ier d'Angleterre, qu'il venait de graver d'après Miereveld. La demande fut accueillie et le privilége de cinq ans octroyé.

Les planches virent le jour la même année et,

[1] D. Francken : *L'œuvre de Willem Jacobszoon Delff.* Amsterdam, 1872, p. 9.

le 12 septembre, les États accordaient une somme de 72 florins au graveur pour vingt-six exemplaires de son travail [1].

Au mois d'avril de l'année 1616, un nouveau privilége de quatre ans est accordé à Bolswert pour la publication d'un portrait du comte Guillaume-Louis de Nassau, stathouder de la Frise, toujours d'après Miereveld [2].

Ces portraits sont des œuvres du plus haut mérite et M. Kramm envisageait le dernier comme un des ornements de sa riche collection d'estampes néerlandaises [3].

Bolswert possédait les qualités voulues pour graver avec succès les travaux de Miereveld : la correction, la vigueur, un modelé habile.

Par contre, à cette époque de la carrière du maître, on peut signaler dans sa manière une sécheresse du burin dont il ne se départit complétement que sous la direction de Rubens.

Il est permis de fixer à l'année 1618 l'arrivée probable de l'aîné des Bolswert en Belgique. Ce n'est point toutefois à Anvers qu'il grave les

[1] Dodt : *Archief*, etc., VI, pp. 375 et 376.

[2] Dodt : *Archief*, etc., VI, p. 388.

[3] C. Kramm : *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, enz.*, I, p. 118.

planches de la *Sylva anachoretica,* publiée deux fois en 1619, par Henri Aertssens et par Jérôme Verdussen, car, en 1612 déjà, le recueil avait eu en Hollande une première édition dont Bolswert lui-même était l'éditeur.

Les figures, assez grandes, sont gravées comme l'exigeait la manière de Bloemaert, rondement et avec une vive opposition de lumière et d'ombre. Elles durent occuper pendant un temps raisonnable leur auteur, car elles sont nombreuses et soignées.

Quoi qu'il en soit, en 1620, nous voyons Boétius à Bolswert reçu maître de la gilde de St-Luc d'Anvers après s'être fait, au mois de janvier de cette même année, recevoir à la Sodalité des célibataires dont il fut élu préfet en septembre 1622 [1].

La *Via vitæ æternæ* d'A. Sucquet parut à Anvers chez Martin Nutius en 1620, et l'approbation est du mois de juillet 1619. L'ouvrage ne contient pas moins de trente-trois planches de Bolswert. En 1622 Henri Aertssens donnait, de son côté, un petit volume intitulé : *Vitæ passionis et mortis J. C. mysteria..... per Joannem Bourghesium S. J., figuris æneis expressæ per Boe-*

[1] *Liggeren,* etc., I, p. 567.

tium A. Bolswert. Il y avait là encore soixante-seize petites pièces très-compliquées.

Le séjour du graveur à Anvers ne semble avoir été que temporaire, car plusieurs de ses ouvrages des années suivantes sont datés de Bruxelles. C'est encore dans cette ville qu'il obtient, le 1er mars 1627, l'approbation pour un petit livre mystique, entièrement son œuvre, texte et planches, et qu'il dédie « aux jeunes filles vertueuses. » Ce livre, publié chez Henri Aertssens à Anvers, a pour titre : « *Duyfkens en Willemynkens Pelgrimagie tot haren Beminden binnen Jerusalem* [1]. »

Les images sont triviales et rendent les aventures et les mésaventures des deux sœurs dont l'une seulement finit par atteindre son amant dans la ville sainte.

La même année parut une édition française des *Pia Desideria* du P. Herman Hugo, sous le titre de « *Pieux désirs imités des latins du R. P. Herman Hugo par P. J. Jurisc., mis en lumière par Boëce à Bolswert* M. DC. XXVII. *Ils se vendent à Paris chez Seb. Cramoisy ;* in-12, *imprimé à Anvers chez Cnobbaert M. DC. XXVII,* approuvé à

[1] Il y a de cet ouvrage une édition française, bien connue, sous le titre de *Voyage de Colombelle et de Volontairette.*

Bruxelles, le 28 avril 1624, par Florent de Montmorency, provincial des Jésuites, et dès le 11 novembre 1623 par Henri Smeyers, censeur des livres.

Les planches de ce travail, très-brillantes et nettement gravées, sont dans le goût des Wiericx. Les sujets, pour être mystiques, sont parfois très-charnels dans leur interprétation.

On en peut dire autant, du reste, des planches du recueil de Sucquet mentionné plus haut.

Évidemment, à l'époque où Bolswert produisait ces travaux insignifiants, il n'avait pas été encore appelé à l'honneur d'interpréter les toiles de Rubens et, en vérité, les œuvres qu'il mettait au jour sur le sol flamand, ne le désignaient guère à l'attention du maître.

Que, du reste, celui-ci n'avait pas connaissance des planches antérieures de Bolswert, nous l'induisons de ce passage d'une lettre écrite à Pierre Dupuy sous la date du 12 novembre 1626[1] : « Ces portraits de maître Michel, gravés en Hol-

[1] Gachet, p. 80 : « *Questi rittrati di maestro Michel tagliate* » *in rame in Ollanda come V. S. mi dice, non sono comparsi* » *in queste parti, che molto mi dispiace, perche sarei curio-* » *sissimo per vederli.* » Il s'agissait des portraits de Michel Miereveld.

» lande, à ce que vous me dites, n'ont pas encore
» paru ici, ce qui me contrarie fort, car je suis
» bien curieux de les voir. »

C'est en 1625-1626 seulement que le plus jeune des Bolswert est admis, à son tour, à la gilde de St-Luc d'Anvers et, antérieurement à cette date, les deux frères avaient travaillé à Bruxelles, comme le démontre leur collaboration à la magnifique *Académie de l'Espée* de Gérard Thibault d'Anvers, ouvrage dans lequel, sur plus d'une planche, ils font suivre leur nom du mot *Bruxellæ* ou *Bruxellis*.

C'est pendant l'exécution des planches destinées à ce recueil, qu'ils semblent avoir transféré définitivement leur domicile à Anvers et la preuve nous en est fournie par les planches mêmes du livre II[1], où figure pour la première fois, à la suite de leur nom, le mot *Antverpiæ*.

Les amateurs de beaux livres attacheront toujours un grand prix au traité d'escrime de Girard Thibault, si bien illustré par Crisp. De Passe, A. Matham, Isselburg, Delff, Lastman, Rob. de Beaudoux, Van Panderen, etc...

Les noms de tous ces graveurs rappellent,

[1] Nos 3 et 9.

comme on le voit, une date un peu antérieure à celle que porte le livre, et nous constatons, effectivement, que le privilége accordé à l'auteur par le roi de France est du mois de décembre 1620, tandis que le privilége trentenaire des États de Hollande n'est accordé qu'en juin 1627 à ses héritiers.

Vient maintenant le point de savoir si les Bolswert furent, avant leur établissement à Anvers, les collaborateurs de Rubens. Nous ne le croyons pas.

Bien que l'aîné des frères se fût affilié à la gilde de St-Luc dès l'année 1620-1621, on ne le voit point travailler d'après Rubens à l'époque où celui-ci fait appel au burin de Vorsterman et de Pontius. Boëce de Bolswert n'a, d'ailleurs, enrichi l'œuvre du maître que d'un petit nombre d'estampes, et ce fait même paraît établir qu'il n'entra en relation avec le grand peintre que dans les dernières années d'une carrière qui prit fin en 1633 [1].

On n'a point rendu à Boétius à Bolswert,

[1] En 1632-1633 ses héritiers payent à la gilde de St-Luc une somme de 3 florins 8 sous comme contribution mortuaire. *Liggeren*, II, 44.

comme graveur de Rubens, la justice que mérite un talent supérieur. Sa réputation parmi les collaborateurs du peintre ne se fonde, il est vrai, que sur quelques planches; mais si l'on tient compte de cette circonstance qu'il avait précédé son frère de plusieurs années, si l'on considère surtout la science et l'harmonie de ses travaux, ne peut-on légitimement lui attribuer une part considérable des éloges dont on s'est montré si prodigue envers son frère? Est-il juste, enfin, d'admettre, d'une manière absolue, que S. à Bolswert a seul compris que la gravure au burin pouvait rendre l'effet d'une peinture tout en suivant fidèlement la composition et le dessin?

Pour nous, les deux Bolswert, dans leurs rapports avec Rubens, doivent être confondus dans une même admiration, et l'on peut, sans diminuer en rien la valeur des travaux de l'un, rendre hommage aux qualités de l'autre, comme interprète du puissant génie anversois.

En citant les travaux de Boétius à Bolswert ne rappelle-t-on pas, au reste, quatre des planches les plus estimées de l'œuvre de Rubens : le *Jugement de Salomon,* la *Résurrection de Lazare,* la *Cène* et le *Christ en croix* dit « Coup de lance? » Les trois dernières planches, surtout, atteignent

un rare degré de perfection. Le graveur y épuise les ressources du procédé, faisant du burin, autant qu'il est possible, l'auxiliaire du pinceau.

Par le style autant que par la manière, le *Jugement de Salomon* se présente comme ouvrant la série des planches que Boëtius à Bolswert joignit à l'œuvre de Rubens.

A l'époque de la publication de cette estampe que Rubens revêtit de son triple privilége, l'œuvre originale ornait à l'hôtel de ville de Bruxelles la salle où se rendaient les arrêts de la justice et elle périt, sans doute, dans l'incendie allumé par le bombardement de 1695 [1].

Bien que l'estampe ne porte aucune date, il faut renvoyer son exécution, tout au moins sa publication, jusqu'après 1629, par la raison que la dédicace est faite à deux magistrats bruxellois : Franciscus Van der Ee, *prætor*, c'est-à-dire Amman, et Englebert de Taye, ancien *consul*,

[1] Mols : *État des tableaux de P.-P. Rubens existant aujourd'hui* (1775), MS. de la Bibliothèque royale de Bruxelles, p. 455, assure que le tableau brûlé représentait *Cambyse et le Juge prévaricateur*. L'un et l'autre tableau peuvent avoir péri. Le texte de notre gravure porte : « *Schema hoc Salomonici judicii ad aram Themidis...* » La grande salle du Palais de Justice de Rouen est ornée d'une copie de ce tableau donnée comme une création de Mignard.

c'est-à-dire bourgmestre, magistrats que Bolswert qualifie de *Juris bonique publici servantissimis Dominis suis*, rappelant, sans doute, le séjour qu'il avait fait à Bruxelles.

Englebert de Taye se démit de ses fonctions municipales en 1629, à l'époque de son accession à la noblesse [1], et les termes de la dédicace : ..... *Engleberto de Taye* ..... *consuli reliquoq. senatui urbis Bruxellensis*, s'expliquent par là.

Nous voyons donc se fortifier la supposition que les Bolswert n'entrèrent en relation avec Rubens qu'après le transfert définitif de leur domicile, de Bruxelles à Anvers, transfert assez bien établi par les mentions de l'*Académie de l'Espée*.

Bien que le *Jugement de Salomon* (B. 24; S. 57) occupe dans l'œuvre gravé de Rubens une place distinguée, cette planche le cède encore aux trois autres que B. à Bolswert exécuta d'après le grand peintre anversois. Sans doute, il s'est approprié avec une adresse remarquable le style et la manière du peintre, il s'est pénétré de son esprit au point de transformer sa propre manière, mais le burin n'a pas perdu pour cela toute la

[1] Henne et Wauters : *Histoire de la ville de Bruxelles.* Bruxelles, II, p. 545.

rigidité acquise à la copie des œuvres d'un Mierveld. L'excellent modelé des chairs, la vigoureuse distribution du clair et de l'ombre, ne donnent pas le change sur l'accentuation parfois cassante de certains contours et l'on se rappelle cette observation de Mariette [1] que « ce Bolswert mettait » plus dans la manière de Vorsterman que son » frère, » entendant ainsi que le burin a une précision de trait qui n'existe pas toujours chez S. à Bolswert.

Bolswert fut lui-même l'éditeur de cette estampe, que Rubens revêtit de son propre privilége. Elle fut copiée plus tard par Ragot, avec les autres œuvres du graveur.

Lorsque le bourgmestre Rockox offrit aux Récollets d'Anvers un autel de marbre, du nouveau style importé d'Italie par Rubens, il fit appel au peintre pour compléter l'œuvre par une de ses toiles. Ce fut, à cette occasion, que le grand artiste exécuta son admirable *Crucifiement* connu sous le nom du « Coup de lance », actuellement au Musée d'Anvers [2].

[1] Tome V, p. 86.
[2] *Catalogue*, n° 265.

L'impression que produit, même de nos jours, et après de malheureuses retouches, cette œuvre extraordinaire, ne peut être comparée qu'à celle que le spectateur ressent à la vue des plus grandioses conceptions de l'École italienne.

Le Sauveur, vu de profil, a, sous le pinceau de Rubens, une majesté admirable et d'autant plus frappante, qu'elle contraste avec les contorsions qu'une intolérable douleur provoque chez l'un des larrons. Chose horrible! l'homme est parvenu à dégager un pied; la tête du clou a traversé les chairs sanglantes et le supplicié agite en criant le membre meurtri, tandis qu'un soldat, placé sur une échelle appuyée à la croix, lui porte un coup de barre de fer. Ce n'est là qu'un épisode du drame.

La Vierge à la fois si simple et si grande dans sa douleur, l'admirable élan de la Madeleine, implorant la pitié des bourreaux en faveur du Christ, tout concourt à faire de cette toile une des œuvres les plus émouvantes de l'art flamand.

Entreprenant de faire graver un tel tableau, Rubens eut recours au burin de Boétius à Bolswert, et c'est en considérant la planche de ce maître que Mariette fait le rapprochement que l'on connaît, entre la manière de l'auteur et celle de Vorsterman.

A cause de ce que l'écrivain français appelle la « sujétion des armes », la composition a été reproduite dans le sens de la peinture, chose assez peu fréquente chez les graveurs anciens. Le dessin avait donc été retracé à rebours par l'emploi du miroir.

Ce qui doit frapper le connaisseur dans la planche de Bolswert, c'est l'admirable distribution de la lumière. Le graveur donne à sa planche un éclat prodigieux, tout en prenant sur certaines couleurs un parti décisif.

Les draperies bleue et rouge de la Vierge et de saint Jean, placés à l'avant-plan, absorbent la somme principale de lumière et, ne pouvant aspirer à rendre la différence des couleurs mêmes, le graveur a compris que l'effet de sa planche devait dépendre du relief qu'il donnerait à un groupe capital qui ne pouvait être sacrifié, même à la figure du Christ, inondée de la lumière qui tombe d'un ciel fulgurant.

Boétius est, parmi les graveurs de Rubens, celui dont l'entente de l'effet s'est le mieux manifestée et nous ne pouvons que le redire : les éloges que tant d'écrivains attribuent légitimement à son frère, comme harmoniste et comme dessinateur, peuvent bien lui revenir en partie.

Que si Renouvier constate le grand progrès que le second Bolswert fait faire à la gravure au burin, rappelant, à ce propos, les hardiesses et les raffinements des écoles antérieures, l'on ne fait que compléter la pensée du savant iconographe en rappelant que le frère même du graveur avait fondé sur un vaste savoir pratique, des innovations qu'il devait, à son tour, appliquer d'une manière plus étendue dans un œuvre aussi riche que varié.

Boétius fut encore l'éditeur du *Crucifiement,* sans doute au nom de Rubens, comme le démontrent les priviléges obtenus par le maître. La planche qui, dès l'année 1631, eut sa seconde édition, eut, en outre, de nombreuses copies dont la meilleure parut chez Mariette.

La *Résurrection de Lazare* fut la troisième des grandes planches publiées par Boétius à Bolswert d'après le peintre anversois.

L'estampe reproduit un tableau célèbre de la galerie de Berlin.

Lazare sort du tombeau et Marthe se précipite pour lui délier les mains.

Le graveur a rendu en maître les expressions diverses : l'espoir, la reconnaissance, l'amour, la surprise et l'effroi qui se peignent sur le visage des témoins du prodige. Les détails sont irrépro-

chables et le burin, dont nous constations naguère la sécheresse, parvient ici à rendre cet étonnant mélange de force et de légèreté dont le pinceau de Rubens donne le fréquent exemple.

On n'a jamais contesté que la *Résurrection de Lazare* ne fût au nombre des plus belles planches gravées d'après Rubens. On a peut-être oublié qu'elle émanait de Boëtius à Bolswert.

Mariette a exposé avec éloquence et savoir les modifications que l'œuvre de Rubens subit de la part du graveur, pour assurer l'effet de sa reproduction.

« Je préjuge, dit-il, que Rubens, conservant
» les principales figures de sa composition, l'aura
» étendue dans le dessin qu'il avait fait pour don-
» ner au graveur et dans lequel je vois plusieurs
» changements dans la distribution des lumières,
» faits avec toute l'intelligence possible et néces-
» saire pour mettre dans l'estampe une harmonie
» qui n'y eût point été si l'on s'en fût tenu à
» l'effet que produit la couleur dans le tableau.
» Je n'en veux que ce simple exemple : le bras
» du Christ qui dans l'estampe est le bras gauche,
» est teinté et du même ton que le reste de la
» figure ; au contraire, dans le tableau, ce bras
» est vêtu d'une draperie blanche qui le fait

» paraître très-clair. Ce bras se tirait en clair sur » le fond, qui est un ciel en cet endroit; dans » l'estampe où ce n'est pas le ciel qui sert de » fond à ce bras et où il y a des figures, il fallait » faire masse et éviter la tache qu'aurait produite » ce clair. En homme intelligent Rubens a donc » éteint ce grand clair et il en est ainsi de toutes » les autres parties du tableau.

» Exemple mémorable! s'écrie alors Mariette, » et qu'on ne peut trop exhorter les peintres et » les graveurs d'avoir continuellement sous les » yeux ! Ils apprendront qu'une estampe doit » être traitée pour les lumières autrement qu'un » tableau, que ce qui réussit dans l'un ferait dans » l'autre un effet tout contraire et ils en conclu- » ront, s'ils sont autant jaloux de leur réputation » que Rubens l'a été de la sienne, qu'il ne faut » pas plaindre la peine, qu'il faut, comme ce » grand peintre, préparer aux graveurs la besogne » telle qu'elle doit être pour eux, et qu'il vau- » drait mieux n'être point gravé que de l'être » mal, comme il arrive presque toujours à ceux » qui s'en reposent sur les graveurs et qui négli- » gent ou qui ne savent pas les diriger [1]. »

[1] *Abecedario*, V, p. 82.

Les éloges mérités que le célèbre iconographe donne à l'estampe de Bolswert, en tant qu'elle reflète les intentions de Rubens, ne sauraient être sans injustice attribués au peintre seul.

Nous savons de longue date que Rubens n'épargnait aucune peine pour obtenir de ses tableaux des reproductions excellentes, mais, au fond, c'est beaucoup s'aventurer de refuser toute initiative personnelle à un graveur tel que Bolswert, mis en position de traduire l'effet des toiles d'un peintre dont le style a été si bien rendu par son burin.

Si le doute était possible sur la haute puissance de Boétius à Bolswert, il ne résisterait point à l'examen d'une planche capitale qui, malheureusement, va clore la série des grands travaux issus de la collaboration de Rubens et de son graveur : la *Cène*, gravée d'après une toile peinte pour l'église de St-Rombaut à Malines et qui, par une de ces bizarreries fréquentes de la destinée des œuvres d'art est, de nos jours, conservée au Musée de la ville même où Léonard avait créé son glorieux *Cenacolo*.

Rubens, que nous savons familiarisé avec le chef-d'œuvre de Santa-Maria-delle-Grazie, paraît s'être donné pour tâche de s'écarter dans l'en-

semble, comme dans tous les détails, de la conception de son glorieux prédécesseur.

Il ne développe pas sa composition, mais la restreint, au contraire, dans l'espace le plus étroit. C'est la lumière des torches qui éclaire le repas où s'assemblent le Christ et les apôtres, et Judas, qui dans l'œuvre de Léonard se détourne de nous, se révèle ici par un regard sinistre qu'il porte vers le spectateur et qui échappe aux disciples empressés de protester contre la prophétie du Maître.

Bien que la *Cène* de Rubens ne puisse être comptée parmi ses meilleures toiles [1], le grand artiste y atteint une remarquable puissance d'effet et, sans doute, placée sur l'autel d'une église, l'œuvre pouvait être assez frappante.

Étudiée dans ses détails, elle n'a, pour nous, rien d'attrayant; les robustes apôtres assis aux côtés du Christ ont plus d'énergie que de distinction.

La planche de Bolswert rend le tableau de Rubens comme le maître l'avait conçu, et, de plus, le graveur est parvenu, à force d'art, à rendre lumineuse une estampe qui semblait devoir être

[1] Il paraîtrait, d'ailleurs, à en croire Michel (*op. cit.*, p. 147), que le tableau était, en grande partie, l'œuvre de Van Egmont.

la plus sourde de l'œuvre du peintre, à modeler dans les masses les plus obscures, sans effort, sans lourdeur, surtout sans dureté.

La taille de Bolswert, extrêmement serrée, a, dans les têtes, une finesse que le maître n'obtient dans aucune de ses planches antérieures, et si la *Cène* de Rubens jouit d'une notoriété que son importance artistique ne lui assignait pas entre tant de chefs-d'œuvre, elle le doit, en bonne partie, au talent du graveur.

Nous n'hésitons pas à affirmer qu'aucune toile de Rubens ne fut reproduite avec plus d'art ni de correction.

Bolswert publia encore ce travail qui fut copié, plus tard, par Ragot avec assez d'adresse et dont il existe, aussi, de très-nombreuses réductions[1].

Une cinquième planche, moins importante, à la vérité, que les précédentes, mais des mieux placées au point de vue d'une comparaison, vient assigner à Boétius à Bolswert son rang légitime

[1] On a vu à l'exposition des gravures d'après les œuvres de Rubens, organisée à Anvers en 1877, une estampe en neuf feuilles, par un graveur français, De Vaulx, d'après la *Cène* de Rubens. Les personnages atteignaient les trois quarts de la grandeur naturelle. Cette pièce remarquable appartient à la Bibliothèque royale de Belgique. On n'en connaît que ce seul exemplaire.

parmi les graveurs de Rubens. C'est le buste de Jules César, joint par le grand peintre à la série des têtes antiques qu'il publia en 1638.

La planche de Bolswert est sans date et ne prit place dans le recueil qu'après la mort de son auteur. Mise en parallèle avec les travaux de trois des meilleurs collaborateurs de Rubens, de trois hommes qui furent les confidents si intimes de sa pensée : Vorsterman, Pontius et Witdoeck, elle se signale, de prime abord, par une distinction, une fermeté et une douceur d'effet qui relègue absolument au second plan les autres pièces de la suite dont il s'agit.

Rubens n'avait pas en vue d'interpréter, comme des sculptures, ses marbres antiques. Il était conforme à ses théories de les animer, d'en prononcer les traits caractéristiques, de faire revivre, en un mot, les personnages [1]. Il anime le regard, donne aux cheveux et aux sourcils plus de légèreté que n'en comporte la sculpture, et prête, en définitive, à ses têtes, l'aspect de la cire.

Bolswert, dessinateur consommé, rend le visage de César avec une admirable correction et distribue

[1] Voir à ce sujet le curieux chapitre *De imitatione Statuarum* reproduit par De Piles dans son *Cours de peintre par principes*, d'après le MS. de Rubens possédé par l'auteur.

sa lumière avec une entente qui justifie assez notre supposition touchant la part qu'il faut lui attribuer dans l'intelligente interprétation des œuvres que Rubens fournit comme modèles à son burin.

Il parut à Anvers, en 1639, chez l'éditeur Aertsens, un petit livre portant pour titre : *Amsteldams eer ende opcomen door de mirakelen aldaer geschied, etc., anno 1345, door Boëtius à Bolswert.* Cet opuscule qui renferme quelques planches extrêmement médiocres, est dédié à Rubens. On a pris texte de la coïncidence des noms du grand peintre et d'un de ses graveurs, pour faire de Rubens même l'inventeur de ces grotesques compositions. L'épître dédicatoire dit formellement qu'il s'agit ici d'un simple hommage rendu à l'artiste qui, sans être citoyen d'Amsterdam, est en réalité « le citoyen de partout ». Quant au nom de Bolswert, nous ne sommes pas à même de contester la légitimité de son inscription sur le volume, tout en faisant remarquer que l'année 1639, date de la publication, est postérieure de six années à la mort du maître [1], et que le

[1] Boëtius à Bolswert mourut à Bruxelles, le 25 mars 1633. VERACHTER et TERBRUGGEN : *Histoire de la gravure d'Anvers*, p. 132.

peu de valeur des planches s'accorde bien mal avec son mérite. L'auteur de l'opuscule dont il s'agit était le théologien hollandais, L. Marius.

Agé d'un peu plus de cinquante ans à l'époque de sa mort, Boétius semble avoir vécu avec son frère dans une communion étroite de vues et de sentiments.

L'œuvre des deux Bolswert, considéré dans ses points d'attache avec Rubens, n'en forme vraiment qu'un seul et, dès avant l'expatriation des deux artistes, on les voit suivant les mêmes maîtres et associant leurs noms dans les mêmes travaux.

Nous savons que dès l'année 1612, Boétius mettait au jour la planche de son frère : l'*Entrée du Christ à Jérusalem,* tableau de D. Vinckeboons, reproduit avec un talent qui prouve assez que le cadet, pas plus que l'aîné, n'avait besoin d'aller sur les rives de l'Escaut pour apprendre la gravure [1].

Une œuvre non datée, mais certainement anté-

[1] M. Michiels : *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France.* Paris, 1877, p. 180, note 2, assure que cette planche est de 1634. L'historien de la peinture flamande n'avait eu sous les yeux que le deuxième état qui porte, effectivement, cette date, ajoutée par C.-J. Visscher avec son propre nom. Le premier état est de 1612.

rieure à la précédente : le *Combat du Mardi-Gras contre le Carême*, nous montre, cette fois, Boétius livrant à son frère une composition fort intéressante de sa propre main. La planche est burinée absolument dans le goût de Swanenburg.

Il y a cette différence entre les travaux des deux Bolswert, que l'aîné se montre dans une plus grande diversité de sujets et de manière que le cadet. On rencontre en bien plus petit nombre de celui-ci, des travaux du genre de ceux que son aîné reproduit d'après Bloemaert, et dans lesquels l'eau-forte tient une place importante.

M. Michiels affirme que Schelte à Bolswert « sut allier avec une adresse étonnante le travail » du burin et celui de l'eau-forte [1]. » Nous ne pensons pas qu'aucune planche confirme cette assertion et Emeric David, dont l'auteur invoque l'autorité à quelques lignes de là, écrit lui-même que « *Bolswert,* Pontius et Witdoeck ont employé *le burin pur* [2] », ce qui est absolument vrai.

A l'époque où l'on constate la présence à Bruxelles de Boétius à Bolswert, son frère y travaillait également et les deux maîtres donnèrent à

[1] *Histoire de la peinture flamande*, VIII, p. 384.
[2] *Op. cit.*, p. 71.

l'*Académie de l'Espée* des planches qu'il serait difficile d'assigner plutôt à l'un qu'à l'autre, en l'absence d'une signature.

Pour ce qui concerne le plus jeune des Bolswert, cette signature a une double importance, car elle va nous expliquer ce prénom étrange de *Schelte*, peu usité, en Frise même, et que les savants éditeurs du registre de la gilde de St-Luc d'Anvers traduisent par *Schetsélon*.

Le frontispice même du livre de Girard Thibault est signé *Schelderic A. Bolswert sculp. Bruxellæ* et la planche XXIX de la première partie, répète le même prénom qui figure, en outre, écrit peut-être de la main du graveur, sur le portrait de Thibault, gravé d'après D. Bailly, au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

Le prénom Schelte n'est ainsi qu'une variante de *Childéric*.

Sur la planche IX de la deuxième partie du livre de Thibault, nous voyons pour la première fois le nom de Bolswert le cadet, suivi de l'indication *Antverpiæ* et la date probable de l'exécution de cette gravure concorde avec celle de l'admission de son auteur à la gilde de St-Luc, au début de 1626 [1].

[1] *Liggeren*, I, p. 625.

Jugé par les travaux antérieurs à sa collaboration à l'œuvre de Rubens, S. à Bolswert nous apparaît comme un praticien consciencieux, calme, brillant et régulier, dans une taille qui a pour défaut de trop s'étaler, hollandais, sous ce rapport, plutôt que flamand et pouvant occuper un rang intermédiaire entre Swanenburg et Guill. Delff.

Les estampes de Bolswert sont très-rarement datées, et l'on en est encore réduit à des suppositions sur la nature des rapports du graveur avec le grand peintre qu'il reproduit d'une manière si parfaite.

Corneille de Bie a consacré des lignes élogieuses aux deux frères « Adams Bolswert » dans son *Gulden Cabinet* [1], sans nous fournir, malheureusement, aucune donnée sur leur vie.

Peu d'iconographes croient pouvoir se dispenser de nous dire que Schelte vivait dans l'intimité de Rubens, ce que démontre, au besoin, le grand nombre d'œuvres que le grand peintre lui donne à reproduire. Il y a ceci de curieux, cependant, que parmi les nombreux dessins de Rubens qui servirent à l'exécution de gravures d'après ses

[1] *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder Const.* Antwerpen, J. Meyssens, 1661, pp. 476-477

tableaux, l'on ne rencontre que de très-rares compositions sur lesquelles s'est exercé le talent de Bolswert et, même dans la précieuse collection d'épreuves retouchées que conserve le Cabinet de Paris, il n'est qu'une seule pièce de sa main.

Un autre fait, non moins intéressant, se révèle par la recherche des relations de Rubens et de Bolswert le cadet : le maître n'inscrit ses priviléges que sur trois ou quatre estampes du graveur : *La Pêche miraculeuse* (B. 48; S. 141), la *Conversion de Saint Paul* (B. 129 ; S. 468), la *Chasse au Lion* (B. 21; S. 31-1); ces deux dernières gravées, évidemment, comme pendants.

On voit donc qu'une grande obscurité plane encore sur les relations de Bolswert et de Rubens, et le degré de savoir atteint par le graveur, avant l'apparition de ses travaux d'après le chef de l'École anversoise, va devenir un obstacle de plus au classement des planches qu'il ajoute à l'œuvre du maître : il pouvait produire, dès l'abord, des œuvres empreintes de l'expérience d'une longue pratique.

Il ne serait point impossible qu'avant son arrivée en Belgique, Bolswert se fût essayé à la traduction d'une composition de Rubens, mais, si tel fut le cas, le peintre resta, sans doute, étranger à l'exécution du travail qui n'est que la transcrip-

tion presque littérale d'une gravure de Christophe Jegher, ou plus justement, du dessin qui fut taillé en bois par ce maître.

Il existe, en effet, une copie sur cuivre et dans le sens de l'œuvre originale, du *Silène* de Jegher (B. 67; S. 139), copie signée *S. A. Bolswert*, mais la médiocrité de cette œuvre doit la faire ranger parmi les travaux primitifs du graveur, sinon parmi les pièces apocryphes. Son but paraît avoir été bien plus l'imitation des grandes tailles de Jegher, que l'interprétation d'une œuvre de Rubens; elle apparaît, en un mot, comme une simple étude. Le deuxième état de la planche porte l'adresse de Dewit, éditeur hollandais et cette circonstance, jointe à sa médiocrité, fortifie la supposition d'un plagiat.

L'immense talent de S. à Bolswert ne permettrait d'accepter comme authentique une œuvre semblable, qu'à la condition qu'elle fût mise absolument en dehors des travaux exécutés avec la participation et l'approbation de Rubens.

On assure qu'une fois établis à Anvers, les frères Bolswert y firent un commerce très-fructueux d'estampes [1].

[1] *Biographie nationale,* t. II, p. 655.

Nous devons remarquer, toutefois, que, en dehors de leurs travaux personnels, les deux frères ne mirent en vente qu'un nombre de planches très-borné. Schelte n'apparaît même que comme l'éditeur de quelques-unes de ses propres œuvres, et c'est de lui que le célèbre éditeur anversois Martin Van den Enden reçut les éléments de ses publications principales.

Recherchant la succession logique des estampes gravées à Anvers par Schelte à Bolswert, nous rangeons en première ligne les œuvres publiées par lui-même et, comme postérieures, les planches éditées chez Martin Van den Enden, Nicolas Lauwers et Gilles Hendrickx. Ce dernier réédita, du reste, un bon nombre d'œuvres qu'il tenait de son prédécesseur Van den Enden.

A en juger par le style, une des premières planches gravées d'après Rubens par Bolswert le cadet, est le *Christ au tombeau,* la composition qui fut gravée également, en 1628, par Paul Pontius. Nous avons examiné, en parlant de ce maître, les raisons qui permettent de croire à l'antériorité de sa planche. Il faut pourtant se borner à cet égard à des conjectures, la production des deux planches ayant dû être presque simultanée.

Rien de plus curieux que leur rapprochement.

Le plus simple coup d'œil démontre que les deux graveurs ont suivi des modèles différents. Pontius s'inspirait d'un dessin encore conservé à Paris et dont la reproduction dut lui coûter de sérieuses difficultés. Bolswert, au contraire, avait pour se guider une œuvre approfondie, qui fit en son temps grand honneur à Rubens et dont on peut apprécier encore les vestiges au Musée de Bruxelles [1].

Les deux maîtres ont, sans doute, d'éminentes qualités, mais l'on ne peut méconnaître que Bolswert se signale comme le moins heureusement doué sous le rapport des facultés esthétiques.

Pontius se forme à l'école des peintres, Bolswert à celle des graveurs.

Une circonstance plus frappante et qui laisse des bases bien fragiles à l'assertion des auteurs qui veulent voir en Bolswert un élève, voire même l'élève préféré de Rubens, est celle que le graveur, malgré son savoir et son adresse, ne s'est pénétré en aucune sorte des caractères de la toile du chef de l'École anversoise. Pas un des personnages de la composition n'a ce type tranché que conservent,

[1] *Catalogue*, n° 288. Le tableau a énormément souffert.

à travers tout l'œuvre du maître, le Christ, la Vierge, la Madeleine et saint Jean.

Le *Christ au tombeau* de Bolswert, malgré son effet brillant, doit être envisagé comme une des planches les plus inintelligentes du graveur. Les priviléges de Rubens n'y figurèrent jamais et le premier état ne porte d'autre inscription que celle-ci : *Schelte à Bolswert, sculp. et excud. cum privilegio.* Nous avons donc ici une entreprise toute personnelle du graveur.

Plus tard, lorsque déjà le cuivre était très-usé, Bolswert le retoucha et y mit une dédicace à Georges Maigret, provincial des Augustins d'Anvers [1]. Il appartenait alors à l'éditeur J. Meyssens et avait beaucoup perdu.

On peut ranger, encore, avec une quasi-certitude, parmi les travaux datant des premières années du séjour de Bolswert à Anvers, quatre planches, de moyenne dimension, d'après des peintures exécutées par Rubens pour l'église des Jésuites. Ce sont les figures en pied de *Saint Ignace,* de *Saint François-Xavier,* de *Sainte Catherine* et de *Sainte Barbe.*

[1] En 1624 il avait publié déjà l'*Iconographia magni Patris Augustini* dont Georges Maigret avait donné le texte.

Les deux Pères de la Compagnie de Jésus sont représentés debout et en contemplation devant une gloire céleste. Saint Ignace, revêtu de la dalmatique, pose la main sur un livre où est écrite la devise de son ordre : *Ad majorem Dei gloriam ;* saint François-Xavier qui porte une aube à larges plis se croise les mains sur la poitrine.

Les deux planches, quoique étant l'œuvre exclusive de Schelte à Bolswert, furent dédiées par lui et son frère à Jacques Boonen, l'archevêque de Malines, un prélat qui fut frappé d'interdit par le pape Innocent X avec le grand protecteur des arts, l'évêque Antoine Triest, dont il a été plusieurs fois question dans ce travail.

Les deux planches sont postérieures à l'année 1622, car les inscriptions rappellent la canonisation des saints représentés, à la date du 22 mars de la même année.

Le *Saint Ignace* et le *Saint François* peuvent être rangés au nombre des planches brillantes de Bolswert, mais on doit reconnaître qu'à cette époque même, le maître avait beaucoup à acquérir encore pour s'élever à la hauteur du style de Rubens. Plus tard, une planche nouvelle montre les deux saints réunis et, dans cette version, Bols-

wert, complétement dégagé de ses préoccupations d'école, réalise de véritables merveilles.

La manière de S. à Bolswert, en 1622, ne pouvait, du reste, avoir qu'un rapport éloigné avec le style des planches qu'il exécuta plus tard d'après Rubens et parmi lesquelles se rangent les œuvres qui nous occupent.

Les planches de *Sainte Barbe* et de *Sainte Catherine* (B. 6 et 13; S. 18 et 29) appartiennent encore à la catégorie des œuvres publiées par le graveur lui-même. Elles ont une supériorité incontestable sur les précédentes et la *Sainte Catherine*, particulièrement, a la rondeur des contours et la grâce générale qui rangent cette création parmi les plus aimables du pinceau de Rubens.

Sans avoir atteint encore l'adresse du procédé par laquelle, seul parmi les graveurs, il saura allier l'extrême vigueur à l'extrême finesse, Bolswert s'engage dans une voie excellente et, s'il y a lieu de signaler encore un défaut de sa manière, ce sera de rester dans une banalité de type dont il ne se débarrassa jamais assez complétement, et qui eut pour conséquence de nous donner parfois, de sa main, des copies plus brillantes qu'absolument fidèles des tableaux de Rubens.

Parmi les premières planches gravées d'après le

peintre anversois par S. à Bolswert, il faut ranger les *Vierges* B. 34; S. 69 et B. 36; S. 79 et l'*Immaculée conception* (B. 1; S. 1).

Ces estampes, qui sont de moyenne grandeur, acquièrent par leur rapprochement avec les planches précédentes, une signification plus haute que ne leur donnerait une étude isolée.

Si admirable que soit, sous le rapport de la distribution de la lumière, la planche citée en première ligne, rien, au fond, n'est moins « rubénien » que ce type de madone. Au surplus, le progrès matériel est évident. Le graveur sait manier une taille comme nul ne l'avait appris jusqu'alors. Il est maître absolu du métier. Un pas encore, il saura, réalisant l'adage souvent rappelé: à force d'art, dissimuler l'art lui-même.

Certaines œuvres de Bolswert, en réalité, sont aussi proches de la perfection que peut les obtenir un burin.

Une *Sainte Famille* de quatre personnages, figures en pied, tableau capital qui se trouve actuellement à Madrid (B. 55; S. 133) [1], ne laisse rien à reprendre sous le rapport du modelé

[1] *Catalogo de los quadros del Real Museo de Pintura, por* Pedro D. de Madrazo. Madrid, 1850, n° 451.

et de l'effet. Le burin accomplit des prodiges pour rendre les formes délicates de l'enfant Jésus. La perfection technique de l'œuvre est telle que l'auteur ne pourrait procéder plus avant dans son système, sans être accusé de maniérisme.

Deux compositions de Rubens vinrent, comme à point nommé, ouvrir à Bolswert la voie des œuvres de grand style. Ces planches, déjà mentionnées, furent la *Conversion de saint Paul* (B. 129; *add. et corr.;* S. 468) et la *Chasse au lion* (B. 21; S. 31-1). Parmi les énergiques travaux du grand peintre, il en est peu de plus mouvementés.

Vorsterman et Pontius n'eussent point interprété, sans doute, ces vigoureux ensembles, comme le fait Bolswert. Nous avons vu Soutman donner à des épisodes semblables une force d'expression au moins égale, jointe à une simplicité de moyens assurément plus grande. Le système de Bolswert, à aucune époque de sa carrière, ne comporte les élans ni l'imprévu d'une composition fougueuse. La grande valeur de ses travaux résulte d'une admirable disposition de la taille, colorée, parfois, autant que pourrait l'être une peinture même.

Rubens surveilla sans doute lui-même l'exécution des deux planches de Bolswert dont il est question, et, nous l'avons dit, elles furent du petit nombre de celles qui reçurent les priviléges du maître, parmi les très-nombreuses reproductions que Bolswert fut admis à faire de ses travaux.

Bien que l'École flamande de gravure eût brillé d'un vif éclat depuis plusieurs années, Rubens rencontrait pour la première fois une collaboration où se fondaient, dans une mesure presque égale, les principes de la vieille école et ceux de la nouvelle, que l'on envisage si légitimement comme son œuvre.

Les deux Bolswert furent très-vraisemblablement, pour ce motif, ses graveurs préférés, et il pourrait se faire que si l'on rencontre un si petit nombre de leurs épreuves d'essai, retouchées de sa main, c'est qu'il savait pouvoir se fier à l'expérience de praticiens consommés, pour traduire, autant qu'il était susceptible de l'être sur le cuivre, l'effet de ses puissantes peintures.

La *Pêche miraculeuse* (B. 48; S. 141) qui fut revêtue des priviléges de Rubens, était considérée par Mariette non-seulement comme une des planches les plus parfaites de l'œuvre, mais comme

« une des plus belles qui aient jamais été exécu-
» tées d'après aucun maître [1]. »

Rubens avait peint ce tableau en 1618 pour l'église de Notre-Dame à Malines, et ce fut un de ses chefs-d'œuvre, pour la vigueur du coloris et de l'effet. Le grand peintre avait-il dessein de faire mieux encore en agrandissant sa composition? On pourrait l'induire de la supériorité incontestable de l'estampe de Bolswert, considérée au point de vue de la mise en scène.

Se souvenant peut-être d'une composition de Raphaël : le *Christ dans la barque,* Rubens voulut donner pour fond à sa toile la mer et le ciel, et, pour rendre l'effet particulier qu'il avait conçu, il développa sa composition latéralement, permettant ainsi à l'œil d'embrasser un horizon plus vaste que dans le tableau. Bolswert fut appelé à rendre la composition ainsi modifiée et l'opinion de Mariette, que nous venons de rappeler, prouve qu'il sut être à la hauteur de sa tâche. La *Pêche miraculeuse* serait, effectivement, le travail que l'on citerait avec le plus d'autorité, s'il était nécessaire encore d'établir, par des preuves, les ressources inépuisables de la gravure au burin.

[1] *Abecedario,* V, 106.

L'inscription de l'éditeur Martin Van den Enden à la gilde de St-Luc, comme marchand (*const vercooper*), l'année 1630-1631, ne permet pas de fixer à une date plus reculée la production des planches de Bolswert dont il fut l'éditeur. Ces planches sont les plus nombreuses de l'œuvre du maître et, aussi, les plus importantes.

L'apparition d'un éditeur des estampes de Rubens est un fait imprévu dans l'histoire de la chalcographie anversoise. Il ne s'explique pas sans peine.

Les instances faites par le grand peintre pour obtenir des priviléges qui pussent garantir ses travaux contre les reproductions illicites, s'accordent mal avec la présence d'intermédiaires, exploitant, sous leur nom personnel, des planches inspirées de ses toiles.

Martin Van den Enden n'obtint jamais les priviléges concédés par la France et la Hollande aux planches que Rubens faisait graver lui-même; à coup sûr il n'en usa point. Le plus souvent, on le voit se prévaloir exclusivement du privilége royal, c'est-à-dire de celui de l'Espagne, nécessairement restreint aux Pays-Bas catholiques.

Que les planches publiées par Van den Enden

étaient bien sa propriété, les dédicaces que nous y lisons le prouvent à suffisance, et une de ses publications offre même cette singularité, qu'il la dédie successivement à deux personnes.

L'*Éducation de la Vierge* d'après Rubens, gravée par Bolswert, est dédiée d'abord à « *Noble* » *dame Anne de Milliairy et Tamison,* » puis, à « *dame Anne de Hellinckx, épouse de Louis* » *Lecomte d'Orville, seigneur de St-Jean.* »

A la vérité, les estampes gravées par Bolswert pour le compte de Van den Enden pourraient être toutes postérieures à la mort de Rubens; nous ne mettons toutefois aucun empressement à accepter l'hypothèse, par la raison que déjà, en 1645, Gilles Hendrickx s'était établi comme éditeur et exploitait l'ancien fonds de Van den Enden, ainsi que le démontre la suite des « *Icones* » de Van Dyck. Bolswert n'a pu, du reste, exécuter dans l'intervalle le grand nombre d'œuvres approfondies que Van den Enden publie de sa main.

La carrière du graveur reste entourée d'une grande obscurité. Nous la savons active, par le grand nombre de travaux qu'il livra à plusieurs éditeurs anversois; nous la savons longue, par le fait qu'en 1653 il mettait au jour une de ses planches les plus importantes : l'*Entrée à Gand de*

l'archiduc Léopold Guillaume, et qu'il survécut encore de plusieurs années à cette œuvre considérable. Pour le surplus, Rubens ne le mentionne ni ne le désigne dans aucune de ses lettres.

Aucune modification fondamentale ne se produit dans la manière de Bolswert durant sa présence à Anvers. Très au courant de la pratique de son art, il passe sans effort de Rubens à Van Dyck, de Van Dyck à Jordaens et de ce dernier, encore, à Zeghers et Quellin. Il n'a aucune des défaillances que l'on signale chez Vorsterman ou Pontius, et son œuvre, pris dans l'ensemble, est extraordinairement soutenu sous le rapport de l'effet et du style.

Schelte à Bolswert est considéré comme le graveur le plus brillant de l'École flamande. En effet, nul ne s'entend comme lui à fondre dans la pleine lumière une taille qui naît de l'ombre la plus vigoureuse. Il ne songe même pas à rechercher des combinaisons spéciales pour les diverses parties d'une estampe, et c'est à peine s'il admet un pointillé discret pour fondre les plans d'un visage.

Sous ce rapport, il diffère sensiblement de ses confrères anversois, et l'on ne peut se dissimuler

que sa méthode est, techniquement, la plus sûre et la plus correcte.

Par tant de qualités, Bolswert semblait appelé à fonder une école; cependant, on ne lui connaît point d'élèves, et, considérant la remarquable unité de son œuvre, l'on peut difficilement admettre qu'il eût des collaborateurs.

En feuilletant l'ensemble des productions du maître, productions d'importance d'ailleurs fort inégale, on constate une certaine monotonie de procédé qui explique le grand nombre de planches qu'il put mettre au jour. Pas un effet qui ne soit le résultat de combinaisons préarrêtées.

Renouvier constate, avec raison, la régularité et la douceur de son burin [1]. Moins artiste que Vorsterman, il le surpasse, envisagé au point de vue des perfections matérielles exigées de la gravure.

Quelques estampes d'après Rubens sont, sous ce rapport, d'incomparables modèles. La *Nativité* (B. 15; S. 60), la *Sainte Famille* (B. 44; S. 96) atteignent jusqu'aux limites extrêmes des ressources du burin, en matière de coloris.

Bolswert s'est rarement séparé des maîtres

[1] *Types et manières*, etc., p. 118.

anversois : Rubens, Van Dyck, Jordaens, Gérard Zeghers.

Abordant Van Dyck, il prête son burin à la manière du peintre, avec un bonheur extrême. Le grand *Couronnement d'épines*, le *Christ en croix*, dit « Christ à l'éponge », la *Mater dolorosa* sont des types accomplis.

C'est à Martin Van den Enden que revient l'honneur de la publication de ces œuvres grandioses.

Nous avons désigné incidemment les modifications qui furent apportées à la planche du *Christ à l'éponge*, à l'occasion du *Christ au tombeau*, gravé d'après Rubens par Pontius. Mariette ne crut jamais à l'existence d'une première épreuve où saint Jean pose la main sur l'épaule de la Vierge et avant la dédicace au marquis d'Aytona : « M. Huquier qu'on faisait auteur de cette anec-
» dote, dit Mariette, m'a dit qu'il ne voudrait pas
» en être caution. Il l'avait ouy raconter au vieux
» Eisen, mais il n'en estoit pas beaucoup persuadé,
» ni moi non plus, et je commence à croire que
» les premières et meilleures épreuves sont celles
» sans la main, avec la dédicace au marquis
» d'Aytona, que peu après, on voit la main que
» l'on supprima et que la dédicace fut remise de

» nouveau. Je crois tout le reste une histoire faite
» à plaisir pour la rendre plus intéressante. On
» dit même que la planche fut traduite au tribu-
» nal de l'inquisition et que le graveur aurait mal
» passé son temps s'il ne se fût accommodé aux
» circonstances en supprimant la main [1]. »

Malgré les doutes de Mariette, la planche existe bel et bien dans plusieurs cabinets. M. Ambroise Firmin Didot la possédait, et c'est de son épreuve que le Cabinet de Paris a pu s'enrichir [2]. Le Cabinet d'Amsterdam ne possède pas seulement le premier état, mais a, de plus, un essai extrêmement curieux du groupe de la Vierge et saint Jean imprimé à part.

Les termes de la dédicace de cette belle œuvre à François de Moncade, marquis d'Aytona, avec le titre de lieutenant du cardinal-infant dans les Pays-Bas, fixent la date de son exécution entre le début de l'année 1634 et le milieu de l'année 1635.

Ce fut, en effet, le 30 décembre 1633 que Moncade fut appelé à gouverner les provinces belges

[1] Mariette : *op. cit.*, II, p. 182.

[2] Coll. A. Firmin Didot, Dessins et estampes. Avril-mai 1877, p. 67, n° 600.

au nom du frère de Philippe IV, et il mourut le 11 août 1635.

Il est permis de dire qu'à cette époque Bolswert était arrivé à l'apogée de son talent et, dans aucune de ses œuvres, la souplesse du burin et l'harmonie du ton ne se trouvent unies à un pareil degré.

Abandonnant la construction parfois trop méthodique de sa taille, il traite les divers plans de la scène avec un abandon et une variété de touche qui donnent à son œuvre l'ensemble des qualités d'une peinture. Pontius, lui-même, ne rendit jamais Van Dyck avec plus d'harmonie.

Les noirs de Bolswert sont d'une qualité toute particulière : larges et pleins, sans aucune dureté et partout d'une extraordinaire transparence.

Martin Van den Enden devait avoir à sa disposition des imprimeurs de la plus grande habileté, pour obtenir cette perfection de tirage.

Weber [1] a cru qu'il était lui-même l'imprimeur des planches qu'il éditait, et le savant catalographe allemand rangeait sur la même ligne Gilles Hendrickx qui lui succéda.

[1] *Catalogue des Estampes anciennes qui composent le magasin de Herman Weber*, Bonn, 1852, p. 41.

Nous croyons, pour notre part, que Hendrickx était depuis plusieurs années le collaborateur de Van den Enden lorsqu'il reprit son commerce, et les registres baptistaires d'Anvers nous font connaître qu'à la date du 25 avril 1633, lorsque l'on présenta au baptême à Notre-Dame, le premier enfant de Martin Van den Enden, le parrain était précisément Gilles Hendrickx.

L'importance des œuvres issues de l'association de Bolswert avec Van den Enden ne semble avoir mis aucun obstacle aux relations du graveur avec d'autres marchands. Dès l'année 1630 il est parrain d'une fille de Nicolas Lauwers [1], le graveur-éditeur anversois, et nous avons même hasardé la supposition que sa main vint parfois compléter les planches de son ami.

Il est très-certain que l'*Ecce Homo* d'après Rubens (B. 74; S. 256), devait en bonne partie sa puissance d'effet aux vigoureuses reprises de Bolswert, dont le nom ne fut substitué à celui de Lauwers qu'après un premier tirage.

Martin Van den Enden paraît avoir cédé ses affaires à Gilles Hendrickx, entre les années 1641

[1] P. Génard : *Les grandes familles artistiques d'Anvers; Revue d'Histoire et d'archéologie,* I, p. 320.

et 1645, comme on l'a inféré de la première date, inscrite sur un portrait de l'abbé Scaglia, avec le nom de l'éditeur originel, et de la deuxième, inscrite avec celui de Hendrickx, sur le titre de l'*Iconographie* de Van Dyck, à laquelle appartient ce portrait [1].

La plupart des planches de Bolswert furent réimprimées par le nouvel éditeur qui en commanda au maître plusieurs autres. Ce fut pour Hendrickx que Bolswert grava le *Serpent d'airain* (B. 16; S. 33), une de ses œuvres les plus vigoureuses, le *Crucifiement* d'après Van Dyck (Delm. 1309), dans lequel il resta fort au-dessous du « Christ à l'éponge », *Diane au retour de la chasse* d'après Rubens (B. 26; S. 24), les *Trois croix* d'après le même maître (B. 86; S. 328), le *Crucifix* (B. 85; S. 292), le *Mariage de la Vierge* (B. 1; S. 14) et les cinq grands paysages de la suite B. 26; S. 52, œuvres grandioses et qui doivent classer leur auteur parmi les plus habiles graveurs de paysages.

Il importe de faire remarquer qu'à l'époque où

[1] Weber : *op. cit.*, p. 8. — Van den Enden vivait encore le 20 juin 1654, époque à laquelle il se fit annoter comme bourgeois forain (*buiten poorter*) à Anvers, fixant ainsi sa résidence *extra muros*. *Liggeren*, II, p. 315.

ces planches voyaient le jour, Rubens avait disparu depuis plusieurs années de la scène artistique.

Dira-t-on que les travaux de Bolswert trahissent l'absence de la direction du puissant génie flamand? Tous les iconophiles sont d'accord, au contraire, pour classer parmi les œuvres les plus admirables du graveur, l'*Annonciation à la Vierge* (B. 3; S. 1), encore publiée par Van den Enden, mais déjà postérieure à la mort de Rubens, comme l'indique la dédicace même. Jamais Bolswert ne fit mieux voir les ressources de son talent que dans cette œuvre capitale.

Comme graveur de paysages, l'éminent artiste arrive à des résultats surprenants. Il fallait un sentiment exquis de l'effet pittoresque, joint à la plus prodigieuse dextérité de burin, pour assurer le succès de l'entreprise téméraire de graver, sans aucun emploi de l'eau-forte, tous les plans d'un paysage : le ciel, les rochers, les avant-plans, la végétation et les fabriques.

Bolswert aborde cette tâche sans la moindre hésitation, et garde à ses paysages une légèreté qu'aucun des graveurs qui l'ont suivi n'a égalée, ni par l'emploi de l'eau-forte, ni par celui de la roulette.

Parmi les œuvres les plus connues du maître,

dans le genre spécial qui nous occupe, figure le *Chariot embourbé* (B. 27; S. 53; n° 5), planche que Martin Van den Enden dédia au peintre Corneille de Wael et dont les copies nombreuses disent tout le succès [1].

Bolswert sut conserver aux paysages de Rubens le charme pénétrant de ces sites brabançons que le maître affectionnait, et au milieu desquels était situé son château de Steen. Presque toujours les motifs sont des plus simples. Un pont rustique franchit l'étroit cours d'eau qui bouillonne; l'oiseleur tend ses filets près de la haie vive; les petits saules élèvent leur feuillage gracieux au bord de la mare et, sur le tout, plane la douce lumière du nord que les paysagistes néerlandais ont rendue avec un sentiment si profond de la nature.

Si Bolswert est, à travers tout son œuvre, un maître de grand style, c'est vraiment par ses paysages qu'il fait connaître la délicatesse du sentiment artistique qui le ferait qualifier, non moins légitimement que Vorsterman, « le peintre du burin. »

[1] Il n'est pas sans intérêt de citer parmi ces copies une planche qui a échappé à Basan et Schneevoogt et qui émane du célèbre graveur anglais William Faithorne. Elle servit sans doute d'étude à ce maître habile.

Cette circonstance a frappé la plupart des auteurs qui se sont occupés de l'illustre maître; elle a même donné naissance à une méprise singulière.

Watelet [1], tout en réfutant l'opinion de ces écrivains qui s'imaginent Rubens collaborant par le burin aux planches de Bolswert, admet, cependant, certaines œuvres comme reprises par le maître, au crayon ou au pinceau. A l'appui de cette opinion il désigne la *Sainte Cécile* (B. 24; S. 50): « je n'examine pas, dit-il, si c'est la plus » belle planche du graveur, il suffit pour mon » objet, qu'elle soit belle et d'un effet très- » pittoresque. Il me semble très-probable que » c'est Rubens qui a frappé les fortes teintes des » sourcils, des yeux, des narines et de la bouche » de la sainte; touches hardies qui donnent à la » tête une vie extraordinaire et qui ont obligé le » graveur à fouiller profondément son cuivre, » devenant lui-même plutôt peintre que gra- » veur. »

M. Renouvier, reprenant la supposition de Watelet, ajoute que « nulle part, en effet, on

[1] *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1792, II, p. 557.

» ne voit mieux que dans cette figure les nuances
» de la beauté du maître que l'on pourrait dire
» quelquefois *faisandée* [1]. »

Mais voici la méprise : Watelet et Renouvier n'avaient sous les yeux que le troisième état de la *Sainte Cécile*, épreuve sur laquelle le nom de Bolswert a été substitué par Gilles Hendrickx à celui de Hans Witdoeck, le véritable auteur de la planche, originairement publiée par J. de Berti. Lorsque Hendrickx reprit le cuivre qui avait beaucoup servi, il chargea Bolswert de le remettre en état.

Par d'adroites retouches la tête, primitivement assez médiocre, acquit une grâce moins habituelle à Witdoeck qu'à Bolswert. Il n'en est pas moins vrai que la planche était usée lorsqu'elle passa par les mains de celui-ci, et le nom de l'éditeur Hendrickx établit, à suffisance, que la retouche brillante attribuée à Rubens était l'œuvre personnelle du graveur.

Le fait de la reprise par Bolswert d'une planche antérieure d'un de ses confrères n'est pas isolé, du reste. Non-seulement nous l'avons vu retoucher l'*Ecce Homo* de Lauwers, mais il existe dans

[1] Renouvier : *op. cit.*, p. 118.

l'œuvre de Jean Witdoeck une autre planche : l'*Adoration des Bergers* (B. 11; S. 36), vaste composition publiée par J. de Berti, qui devint plus tard la propriété de Van den Enden, et que des retouches de Bolswert transformèrent complétement.

En somme, peu d'estampes de l'œuvre de Bolswert peuvent servir à prouver la participation de Rubens à l'exécution de ses travaux.

Il est, parmi ses cuivres, des chefs-d'œuvre universellement reconnus comme tels, et que le grand peintre ne vit jamais.

Les grandioses reproductions des allégories que Rubens avait peintes pour l'archiduc Ferdinand [1] : la *Destruction de l'idolâtrie* (B. 6; S. 13), le *Triomphe de l'Eucharistie* (B. 8; S. 30), sont de ce nombre, car les planches de cette suite, publiée par Nicolas Lauwers, sont dédiées par Pierre Hanneckaert, magistrat anversois, à l'archiduc Léopold-Guillaume. Or, P. Hanneckaert n'entra au conseil qu'en 1645 et mourut entre le mois de mai 1655 et le mois d'août 1656.

Le roi Philippe IV avait ordonné, en 1648, à

[1] Wauters : *Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et basse lice de Bruxelles; Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XVI, p. 295.

l'archiduc Léopold d'envoyer en Espagne les œuvres dont il s'agit [1] et ce fut, très-probablement, pour en conserver le souvenir aux Pays-Bas, que les gravures commandées par P. Hanneckaert virent le jour.

Le vigoureux talent de Bolswert ne faiblit pas avec l'âge. Une des planches les plus admirables du maître : le *Christ en croix adoré par saint Dominique et sainte Catherine de Sienne,* d'après Van Dyck (Delm., 1321), ne fut entreprise qu'au début de 1652, alors qu'il avait atteint sa *soixante-cinquième* année.

Le tableau avait été peint par Van Dyck pour les Dominicaines d'Anvers en 1629, en satisfaction d'un vœu exprimé à son lit de mort par le père du peintre. Réunies en conseil, au mois de décembre 1651, les Révérendes Mères résolurent de faire graver leur tableau par le burin de S. à Bolswert. Elles prirent en même temps la décision, peu fréquente, sans doute, de faire exécuter par le fils de Nicolas Lauwers [2] une copie de la planche à produire [3]. Érasme Quellin fut chargé de dessiner le tableau.

[1] Wauters : *op. cit*, p. 296.

[2] Conrad Lauwers.

[3] *Catalogue du Musée d'Anvers,* note au nº 343.

Bolswert s'acquitta de sa tâche en très-grand maître, adaptant avec un goût des plus délicats sa taille colorée à la manière de l'original, sans chercher, surtout, à rentrer dans le style du *Christ à l'éponge.*

Le ciel est un chef-d'œuvre de science artistique et parmi les graveurs au burin, il est rare de voir joindre avec une égale adresse la force à la légèreté.

Pourtant Van Dyck avait repris presque intégralement le Christ et le groupe d'anges du haut.

Nous n'avons jamais rencontré la copie de Lauwers, tout au moins sous la signature de ce graveur [1].

Peu de temps après l'exécution de la planche commandée par les Dominicaines, Bolswert était appelé à graver une allégorie fort intéressante sur le mariage de Guillaume-Frédéric avec Albertine-Agnès de Nassau. Cette œuvre, qui avait pour véritable objet de mettre en lumière le talent de versification des élèves du collége de Turnhout, est des plus rares. La date de l'événement qu'elle

[1] La planche originale de Bolswert avec le cuivre de la copie de Lauwers furent vendus en 1785 au prix de 257 florins, soit 550 francs environ. (Catalogue du Musée d'Anvers, *loc. cit.*)

commémore, fixe son exécution à l'année 1652.

Bientôt après, l'édilité gantoise commandait à Bolswert un des travaux les plus importants de sa carrière : l'*Entrée à Gand de l'archiduc Léopold Guillaume*, d'après Érasme Quellin.

L'estampe, imprimée en quatre feuilles, ne mesure pas moins de 1 mètre 30 centimètres de large sur 95 centimètres de haut.

La convention relative à cet objet a été publiée[1]. Elle est en date du 21 mars 1653 et impose à Quellin l'obligation de confier l'exécution de la planche au meilleur graveur d'Anvers.

Le choix ne pouvait être douteux : Bolswert obtint le travail. Il exigea deux mille cinq cents florins.

Mathieu Borrekens, qui s'était mis sur les rangs, avait offert d'exécuter la planche pour 1500 florins.

Une des clauses du contrat obligeait Bolswert à égaler, à dire d'experts, « ses récentes productions » : la *Destruction de l'idolâtrie* et le *Triomphe de la religion*. Enfin, le tirage fut confié à Michel Cools d'Anvers, imprimeur en taille-douce [2].

[1] *Biographie nationale*, II, p. 664.

[2] Ce Michel Cools est inscrit comme *Const drukker* (impri-

L'œuvre était parfaite avant la fin de l'année. Le graveur y avait pleinement tenu ses engagements et les échevins gantois furent de cet avis, car ils lui octroyèrent une gratification en sus du prix convenu.

Il n'est pas dans l'œuvre de Bolswert de planche plus correcte ni plus vigoureuse. Il n'en est pas de plus rare, le cuivre qui existe encore et appartient à l'édilité gantoise n'ayant, jusqu'à ce jour même, donné qu'un nombre fort restreint d'épreuves.

M. De Busscher décrit la composition comme suit [1] :

« Quellin représente le héros passant sous l'arc
» triomphal érigé par la Flandre. Il est accom-
» pagné d'un cortége de vertus : la Modération,
» la Prudence, la Force, la Justice. Accueilli par
» la Pucelle de Gand, symbole de la métropole
» flamande, il est acclamé par des génies, person-
» nifiant par leurs écussons les villes reconquises,
» tandis que la guerre et ses furies fuient épou-
» vantées. »

Bolswert survécut encore de six années à ce

meur d'art) à la gilde de St-Luc et admis franc-maître en 1631. Il est donc contemporain de Martin Van den Enden et a peut-être imprimé ses planches. Il mourut en 1661.

[1] *Biographie nationale*, p. 666.

travail considérable et nul doute qu'elles ne furent activement utilisées.

Ses œuvres ne portant aucune date, l'on manque des éléments nécessaires à leur arrangement chronologique.

Ce fut, peut-être, dans les dernières années de sa vie que Bolswert exécuta pour Antoine Bonenfant (Goetkint), un éditeur flamand fixé à Paris [1], quelques planches dont les meilleures sont la *Vierge au Perroquet* et la *Décollation de saint Jean*, d'après Rubens; d'autres d'après le Parmesan : la *Vierge en adoration devant l'enfant Jésus*, sujet traité deux fois, et une *Galatée*, estampes qui ne rappellent en rien le style du graveur et qu'on hésite à lui attribuer, malgré la présence de son nom [2].

Mariette considère comme une des dernières planches de Bolswert une composition de Rubens : la *Continence de Scipion* (B. 17; S. 35), œuvre dont il fait ressortir la médiocrité.

Si la supposition de l'écrivain français est correcte, Bolswert ne se serait ressenti des effets de l'âge que tout à la fin de sa carrière.

[1] En 1630-1631 Antoine Goetkint était encore à Anvers. *Liggere*, I, p. 625.

[2] Bibliothèque du palais Corsini à Rome.

Il mourut à Anvers au mois de décembre 1659, âgé de soixante-treize ans, la date de sa naissance donnée par la plupart des auteurs étant admise comme véritable.

Malgré son remarquable talent, Bolswert ne semble avoir formé aucun élève. Pas un jeune homme ne se présente à la gilde de St-Luc d'Anvers comme faisant son apprentissage chez lui. Nous ne saurions entreprendre de donner l'explication du fait.

A l'époque de la mort du maître, il est vrai, l'École flamande de gravure était plus riche de souvenirs que d'espérances et déjà la protection de Louis XIV attirait à Paris les graveurs de grand style.

La peinture flamande n'offrait plus que de rares modèles au burin des chalcographes, et Edelinck, qui avait vingt ans à la mort de Bolswert, ne tarda pas à prendre le chemin de la France où plusieurs de ses compatriotes avaient trouvé déjà fortune et renom.

Si Bolswert a montré aux graveurs de tous les temps un admirable exemple à suivre, l'on ne peut dire que ses contemporains de l'École d'Anvers mirent aucun empressement à marcher dans la voie qu'il leur ouvrait. Nous avons constaté

dans la manière de Pontius certaines altérations mises sur le compte du voisinage de Bolswert, mais les graveurs qui vinrent après lui se montrèrent, certainement, plus attachés à des systèmes indépendants par lesquels on ne peut méconnaître que plus d'un obtint des succès légitimes.

Au nombre des planches qui forment la suite désignée sous le nom d'*Iconographie* de Van Dyck, il existe un portrait de Schelte à Bolswert, gravé par Adrien Lommelin et publié par Gilles Hendrickx.

Le personnage, vu à mi-corps, et presque de face, semble âgé d'environ quarante ans. Le grand manteau qui l'enveloppe ne laisse paraître qu'une main, la main gauche; elle est pendante et des plus maladroitement agencées. La planche a pour titre : SCELTE A. BOLSWERT, *Calcographus Antverpiæ.* Aux angles inférieurs du cuivre se lisent, à gauche, les noms du peintre et du graveur; à droite, le nom de l'éditeur.

A quelque point de vue que l'on envisage ce travail, sa médiocrité a quelque chose de particulièrement choquant.

Voici un maître de premier ordre, peint par un des plus grands portraitistes de son temps,

gravé dans la ville même où se sont écoulées ses années les plus fécondes ; voici une planche publiée par un éditeur dont le nom doit, en majeure partie, son illustration aux glorieux travaux du personnage représenté, et tout cela, pour aboutir à une œuvre aussi indigne de tous ceux qui concourent à sa production que de l'ensemble où elle figure !

Mieux encore ; c'est à peine si l'on peut envisager ce portrait comme rendant la physionomie de Bolswert.

C'est qu'en effet, malgré sa faiblesse, cette planche de Lommelin est une des curiosités de la gravure et ce qui la rend intéressante, est précisément ce qui fait douter de la sincérité de son titre.

Au rebours de ce portrait de Le Roy, auquel travaillèrent de compagnie, Vorsterman et Pontius, cette œuvre-ci, gravée par une main unique, représenta successivement deux personnages ! Anvers manquait de graveurs !

La planche fut employée d'abord pour l'effigie d'un personnage assez obscur : Hubert Du Hot. Cet état, d'une extrême rareté, subit une modification importante : la tête de Du Hot fut effacée pour faire place à celle de Schelte à Bolswert, qui pour-

rait bien être de pure fantaisie. Pour le surplus, pas une date, pas la moindre mention biographique.

Il était écrit que jusqu'au bout le maître nous apparaîtrait environné de mystère.

CHAPITRE X.

Les usurpateurs des priviléges de Rubens. — De la profession de graveur et du droit de propriété des estampes en Belgique, au XVIIe siècle. — Procès de Jean-Baptiste Barbé contre Nicolas Lauwers. — Témoignage de Rubens concernant son propre procès devant le Parlement de Paris. — Rubens n'est point défendeur au procès, comme on l'a cru, mais est lui-même l'introducteur de l'instance. — Lettres du maître des 21-31 mai, 16 août 1635 et du 16 mars 1636, relatives à cet objet.

A défaut d'élèves, les Bolswert eurent des copistes nombreux et généralement adroits.

Sans parler de F. Ragot qui copia les planches de Boétius avec une adresse qui fait dire à Mariette que ses copies se soutiennent auprès des originaux [1], Ragot qui eut du moins la bonne foi de

[1] *Abecedario*, IV, p. 235.

signer ses copies, on trouve dans l'œuvre de Rubens un nombre assez considérable de pièces fausses dont les auteurs et les éditeurs poussèrent l'audace jusqu'à contrefaire l'adresse de Martin Van den Enden.

Ils espéraient, en usurpant cette marque célèbre, donner à leurs pièces imparfaites assez de valeur pour tromper les amateurs novices.

Les copistes s'attachèrent avec une prédilection marquée aux planches de S. à Bolswert et malgré la difficulté de la tâche qu'ils s'imposaient, leur rôle peut s'expliquer. S. à Bolswert est, à travers tout son œuvre, un maître d'une rare franchise. Il n'a point de secrets et n'abandonne rien aux hasards d'une morsure plus ou moins adroite. Avec une habileté ordinaire on pouvait donc arriver à rendre, tout au moins, l'aspect général de ses planches, et les copistes se montrèrent parfois assez patients pour tromper même des yeux exercés.

Schneevoogt n'a pas toujours discerné les planches contrefaites, et il confond certaines épreuves entièrement fausses avec des tirages de planches usées et dont il n'avait pas, dès lors, à faire mention.

La *Nativité* (B. 7; S. 19), copiée dans le sens

de l'original par un anonyme, n'est point citée. Il en est de même de l'*Adoration des Mages : « Et procidentes adoraverunt eum* » (B. 15; S. 60), du *Retour d'Égypte* (B. 29; S. 116), copiés en contre-partie et donnés comme émanant de Bolswert lui-même. Ni la *Sainte Famille* (B. 44; S. 96), ni la *Vierge* (B. 34; S. 69) en contre-partie ne sont mentionnées.

D'autre part, parmi les planches connues de Schneevoogt, il faut citer la *Sainte Famille* (S. 134) et la *Vierge* (S. 63) qui peuvent être données comme des copies trompeuses au point d'être facilement prises pour des planches originales.

Le nom de Martin Van den Enden figure sur toutes ces planches et l'éditeur anversois fut, sans doute, le premier à pâtir de la contrefaçon; il ne pouvait avoir de motif pour mettre lui-même au jour ces copies.

On peut se demander, toutefois, si Rubens ne s'émut pas de voir ses œuvres travesties par des mains maladroites alors même que dans certains cas Martin Van den Enden eût été le possesseur des planches, ce qui, pour nous, ne semble pas douteux.

Nous allons rapprocher, à ce sujet, un certain nombre de documents qui projettent sur la ques-

tion un peu de lumière, en attendant que des découvertes, que nous appelons de tous nos vœux, permettent de faire un travail approfondi sur cette affaire de la propriété des estampes de Rubens, aussi mal connue que mal définie jusqu'à ce jour.

L'exercice de la profession de graveur ne semble avoir été dans les Pays-Bas l'objet d'aucune disposition spéciale.

Affiliés à la corporation de St-Luc, les graveurs s'y trouvaient confondus avec les individus exerçant d'autres métiers relevant de la gilde, et leur accession ne donna lieu à aucune réglementation particulière.

Le travail était sans doute régi par les dispositions communes aux autres branches de l'art et les priviléges qui, de temps en temps, étaient conférés aux graveurs par le souverain ou le conseil privé, avaient — nous l'avons dit déjà — un caractère purement restrictif. Jamais aucune estampe ne nous montre une mention semblable à celle que portent les livres et les imprimés, car, en réalité, les graveurs n'étaient point tenus de soumettre leurs planches à l'approbation des censeurs.

Lorsque, le 20 mars 1773, l'impératrice Marie-Thérèse affranchit les beaux-arts de la tutelle des

métiers, elle crut devoir déclarer que les graveurs seraient dispensés de solliciter des lettres d'octroi pour publier leurs ouvrages, tout en ordonnant que ces ouvrages seraient soumis au *visa* des officiers fiscaux. Ces dispositions pourraient faire croire à l'existence de mesures restrictives antérieures. On observera, cependant, que l'ordonnance ne prononce l'abrogation d'aucun règlement particulièrement désigné et qui aurait été jusque-là en vigueur. Et en effet, il n'y avait eu précédemment aucune disposition restrictive du droit des graveurs de publier leurs planches, et le *visa* imposé par l'impératrice était chose toute nouvelle. Le conseil de Brabant, consulté par le prince Charles de Lorraine, sur son projet tendant à affranchir les beaux-arts de la tutelle des métiers, déclarait que la gravure constituait un art libre et qu'il suffisait aux graveurs de se pourvoir d'un octroi du conseil pour débiter leurs estampes, ce que d'ailleurs le conseil proposait au lieutenant-gouverneur de maintenir. De là la réserve introduite par l'impératrice dans l'ordonnance de 1773 [1].

[1] Voir à ce sujet Galesloot : *Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse des 20 mars et 13 novembre* 1773. Anvers, Buschmann, 1867, p. 41.

Mais le conseil privé, consulté à son tour par le prince Charles, déclarait n'avoir jamais ouï parler de l'obligation imposée aux graveurs de solliciter l'octroi et déclarait, de plus, qu'il ne convenait en aucune façon d'insérer une pareille disposition dans le règlement : 1°, disait le conseil, « *parce que nous ne connaissons aucun édit qui défende aux graveurs de vendre leurs ouvrages sans octroi* .....

Au XVII[e] siècle la gravure pouvait donc être qualifiée légitimement, comme elle l'était par quelques-uns, d'*art franc* : « *vrye conste* ». Mais, interprétant cette franchise à leur façon, des spéculateurs allaient jusqu'à prétendre qu'il leur était permis de copier impunément toutes les estampes qui voyaient le jour, même au mépris des priviléges formels accordés aux auteurs.

Nous avons fait mention déjà d'une action intentée en 1633 par Jean-Baptiste Barbé à Nicolas Lauwers en usurpation de privilége [1]. Une enquête ayant été ordonnée par le conseil du Brabant, l'échevin Paul Halmale et le secrétaire Philippe Van Valkenissen furent délégués par le

[1] Voir à ce sujet : *Bulletin des archives d'Anvers*, IV, pp. 460 et suivantes.

magistrat d'Anvers à l'effet de procéder à une instruction sur les faits qui motivaient la plainte.

On vit comparaître, successivement, comme témoins : Rubens, Gérard Zeghers, Théodore Rombouts et les principaux graveurs d'Anvers : Vorsterman, Pontius, Théodore et Jean Galle, Cnobbaert, Guill. Collaert, Jean Voet, etc. Ils furent unanimes à proclamer les droits de Jean-Baptiste Barbé, résultant de priviléges prohibitifs obtenus par lui et par son beau-père « feu M. Jérôme » Wiericx » et émirent l'avis « qu'il convenait » que semblables octrois fussent soigneusement » garantis afin de prévenir le dommage et préju- » dice que les impétrants auraient à souffrir; outre » que l'illustre et noble art de la gravure serait » avili par l'œuvre des copistes adonnés à la » contrefaçon méchante des inventions et images » privilégiées et répandues à grand nombre parmi » le peuple et le clergé (lequel, pour sa part, ne » fait aucune distinction entre les originaux et » les copies), contrefaçons vendues à vil prix » — les copistes se livrant encore à d'autres » métiers — l'inventeur et l'impétrant se trouvent » lésés dans leur honneur et renommée et privés » du fruit de leur labeur et invention; que de » bons et célèbres maîtres laisseraient de produire

» par la crainte de voir leurs œuvres imitées par
» les copistes et les gâcheurs (*brodders*); que les
» susdits copistes ne sont point fondés à dire qu'ils
» ont besoin de modèles pour s'exercer au métier,
» car il y a suffisamment de patrons à prendre
» dans les œuvres des bons maîtres anciens,
» meilleurs éléments d'instruction, alors même
» que les maîtres modernes ne seraient point
» lésés, etc. [1] ... »

A cette déclaration signée de Rubens, Zeghers, Vorsterman, Du Pont, etc., vint s'ajouter celle de Guillaume Collaert, Pierre Backereel et Théodore Van Merlen qui firent connaître que les copistes avaient voulu obtenir d'eux l'attestation que la gravure étant une *profession libre*, le droit de reproduction ne pouvait être prohibé, attestation que les déposants s'étaient refusés à donner.

Enfin, Pierre Lancvelt et Gérard Zeghers vinrent encore déclarer qu'il était à leur connaissance que des individus n'étant pas graveurs, mais libraires, merciers, etc., employaient de jeunes garçons payés à la journée, à copier des estampes.

Au cours de l'instruction, Rubens eut occasion

[1] *Bulletin des archives d'Anvers,* IV. Le texte est en flamand.

de parler de ses propres démêlés avec les copistes de ses estampes, affaire encore toute récente et qui, d'après le grand peintre, devait fixer la jurisprudence en la matière.

M. Gachet a, le premier, fait connaître les embarras qui résultèrent pour Rubens de son intervention dans la publication de ses estampes.

« Le privilége obtenu en France en 1619 » donna lieu plus tard, dit-il, à un procès fort » singulier dans lequel on reprochait à notre » artiste de faire un monopole de ses planches et » de tirer, au moyen de cette spéculation, des » sommes énormes du royaume ! Il paraît d'après » cela que ce n'étaient point les auteurs qui fai- » saient alors la guerre à la contrefaçon, mais » bien la contrefaçon qui traquait les pauvres » auteurs [1]. »

Rubens parle, effectivement, dans une lettre écrite à Peiresc le 16 août 1635 [2] du reproche qu'on lui fait de « tirer de la France des sommes énormes avec ses estampes », mais le commentaire de M. Gachet n'est point applicable dans l'espèce, car, en réalité, ce fut Rubens qui porta

[1] *Lettres inédites de P.-P. Rubens*. Bruxelles, 1840, LXIV.
[2] Gachet, p. 258.

devant le Parlement de Paris une plainte en contrefaçon à charge de certains copistes.

Le grand peintre anversois eut gain de cause en première instance, et l'accusation absurde que l'on crut pouvoir lancer contre lui ne se produisit qu'en appel.

Que Rubens avait vraiment été l'introducteur de l'instance, il nous l'apprend lui-même par sa déclaration du 16 juin 1635, faite par-devant le notaire Van Breuseghem d'Anvers, en qualité de témoin dans le procès de J.-B. Barbé contre Lauwers.

« Interrogé sur les articles 55 et 82, quant
» aux faits contradictoires avancés, il déclare en
» conformité des susdits, être exact que lui, le
» déposant, n'a pas seulement obtenu divers
» octrois prohibant la reproduction de certaines
» toiles de l'invention dudit seigneur déposant,
» mais encore divers octrois défendant la copie
» des planches qu'il a mises au jour et payées et
» qu'il ne doute point que les personnes mention-
» nées à l'article 55 ne soient pourvues d'octrois
» analogues; ajoutant, ledit seigneur déposant,
» qu'il s'est vu contraint pour des faits analogues
» d'attraire en justice, à Paris, certains graveurs

» qui avaient copié quelques-unes de ses inven-
» tions au mépris du privilége conféré audit sei-
» gneur déposant par Sa Majesté le roi de France,
» que les susdits usurpateurs de son privilége ont
» allégué au cours de l'action toutes les mêmes
» raisons que la partie de Jean-Baptiste Barbé
» invoque actuellement et ont été condamnés ainsi
» qu'aux frais de la procédure, les juges ayant
» fait imprimer la sentence pour que toute la
» France en fût informée. *Et habita lectura per-*
» *stitit et signavit.*

» PIETRO PAUOLO RUBENS [1]. »

[1] « Gevraecht op den 55 en 82 articulen van de contrarie
» naerdere feyten ende defentien overgegeven, etc., verclaert
» in conformeteyt van de selven waerachtich te wesen, dat hy,
» deponent, niet alleen en heeft gehadt verscheyden octroyen
» van niet naer te snyden de plaeten die hy int lichte heeft
» gebrocht ende bekosticht, niet twyffelende ofte de andere
» persoonen, in den selve 55 articule vermelt, van gelyken
» octroyen en syn voorsien, daerby voegende den voors. Heere
» deponent alsoo hy genootsaekt is geweest, om gelyke saeke
» int rechte te betreken tot Parys, sommige plaetsnyders, die
» welke eenige van syne inventien hadden gecopieert tegen
» het privilegie, hem Heere deponent desaengaende by syn
» Majesteyt van Vrankryk verleent, dat de voors. overtreders,
» van syn privilegien, int vervolg vande voors. saeke alle
» deselve redenen hebben geallegeert als nu tegenwoordich
» is doende de partye van Jan-Baptista Barbé, ende syn by
» vonnisse gecondemneert geweest ende ook inde costen van

Les faits établis par cette déposition de Rubens vont donner une signification nouvelle aux lettres dans lesquelles il est fait mention de son procès.

La plus ancienne de ces lettres est du mois de mai 1635. Elle fut trouvée dans un volume de la *Galerie du Luxembourg* au Musée britannique, M. Carpenter étant conservateur des estampes de ce dépôt. Elle est, sans doute, adressée à Peiresc et le texte est en italien.

Les recherches qu'il nous a été possible de faire dans les archives du Parlement de Paris ne nous ont mis en possession d'aucune pièce concernant le procès de Rubens. L'absence de tables aux nombreux registres conservés aux Archives nationales de France rend l'entreprise des plus ingrates et nous craignons fort qu'il ne faille s'en rapporter au hasard de nous révéler les noms des copistes attraits en justice par le grand peintre et condamnés par le Parlement [1].

» de selve proceduren, hebbende de rechters aldaer de sen- » tentie int druck laeten uytgaen op dat door heel Vrankryk » daervan kennisse en wette souden wesen *et habita lectura* » *perstitit et signavit :* PIETRO PAUOLO RUBENS. » *Bulletin des archives d'Anvers*, p. 465.

[1] Le *Parlement* comprend aux Archives nationales cinq séries parallèles : le *Criminel*, les *Jugés*, les *Plaidoiries*, le *Conseil*, les *Ordonnances*. Pour la période de 1620-1635 il y

La lettre dont nous donnons ici la première version française a été publiée jadis dans l'*Athenæum* de Londres par M. Carpenter [1].

« Anvers, le 21-31 mai 1635.

» ILLUSTRE ET HONORÉ MONSIEUR,

» Vous aurez vu par ma précédente lettre que
» j'ai appris de M. Legris la nouvelle de l'heureuse
» issue de mon procès devant le Parlement. Je
» serai grandement redevable aux faveurs et aux
» bons offices de vos amis, comme je vous l'ai dit
» plus en détail avec mes remercîments, — bien
» inférieurs à vos mérites toutefois — aussi long-
» temps que j'aurai sentiment et vie pour vous
» honorer et vous servir de toutes mes forces.

» M. Aubery me dit que mes adversaires ne
» veulent pas céder, mais qu'ils ont introduit une
» requête civile qui a été placée entre les mains
» de M. le conseiller Saunier à fin d'examen et
» de rapport. Je ne comprends pas la chicane et
» suis assez simple pour avoir cru qu'un arrêt de

a environ *cinq cents* registres énormes et dépourvus de tables!

[1] *The Athenæum*, 17 mai 1856 et SAINSBURY : *op. cit.*, p. 188.

» la cour du Parlement était la décision finale
» d'un procès, sans appel ni répliques, comme le
» sont les sentences de nos Souverains Conseils.
» Je ne puis donc m'expliquer quel est l'objet de
» cette requête.

» Je n'ai pas manqué d'envoyer immédiate-
» ment à madame Saunier les épreuves de mes
» planches, ainsi que me l'a demandé, à son
» passage par notre ville M. Legris, lequel, lors-
» que je l'ai prié de me faire connaître ce qu'il y
» avait lieu de donner pour les frais, douceurs
» et reconnaissances dues à ceux qui ont contri-
» bué à l'affaire, m'a prié de différer jusqu'à son
» retour (sauf en ce qui concernait madame Sau-
» nier ce qu'il désirait qui fût fait sans retard), car
» il n'avait pas sur lui la note et désirait faire la
» répartition de sa propre main; en attendant il
» avait laissé des instructions pour que rien ne
» fît défaut en son absence. Pour le reste, il m'a
» donné l'assurance que M. Aubery avait pris sur
» lui de faire le nécessaire pour l'entier règlement
» de la chose, mais il ne m'a pas dit qu'il avance-
» rait aucune somme, et je vois par la copie de
» la lettre à vous adressée, qu'il a payé 20 écus
» quarts *pour les espices* dont il ne parle pas dans
» la lettre qu'il m'a écrite le 22 mai.

» Je ne sais comment agir. Faut-il rembourser immédiatement cette somme seulement à M. Aubery, ou attendre le retour de M. Legris? Ou bien, faut-il écrire à M. Aubery dans la supposition qu'il aura déboursé pour mon procès en l'absence de M. Legris, les sommes nécessaires pour obtenir mainlevée du jugement et d'autres choses? Je le prie de me faire savoir à combien s'élève la somme afin que je puisse la lui rembourser à la première occasion, ce que je ferai sans retard en y ajoutant quelque petite galanterie en témoignage de ma gratitude.

» Quant au prétexte de la période triennale écoulée entre le premier et le dernier privilége, il se fonde sur ce fait que les chiffres de l'année, inscrits sous le moyen crucifiement, sont écrits avec une telle ambiguïté qu'il est impossible de discerner si le dernier chiffre est un 1 ou un 2, quoiqu'il doive nécessairement être un 2; mais ses saillies et crochets ne sont pas suffisamment indiqués. Tout le monde sait, en effet, qu'en 1631 j'étais en Angleterre et qu'il eût été impossible de faire cette estampe en mon absence [1], la pièce ayant été retouchée plusieurs

[1] Rubens se trompait du tout au tout. En 1631 il n'était plus

» fois de ma propre main selon ma coutume.

» Ce doute n'ayant point surgi de la part de la » partie adverse, il n'y a pas lieu de mettre le » point en discussion.

» Nous verrons ce qu'il adviendra de la requête.

» Nous sommes fort en peine par le passage de » l'armée française allant au secours des Hollan- » dais qui, près de Marche-en-Famine (*sic*) ont » mis le prince Thomas [de Savoie] en déroute. » L'importance est plus grande à cause du dis- » crédit et de la peur qu'à cause des pertes subies, » peu d'hommes ayant été tués. Mais on a pris » la majeure partie des bagages de l'infanterie » ainsi que l'artillerie et les caissons. Cette perte » est attribuée à la témérité du général qui, sans » éclaireurs et sans données précises sur le nombre, » la force ou les mouvements de l'ennemi, a voulu » commencer l'action avec de tels désavantages » qu'il a été défait en moins d'une demi-heure. » Beaucoup de gens se sont sauvés dans un bois » avoisinant par suite du mauvais état de la contrée.

» Il est certain que la rupture entre les deux

en Angleterre, son séjour dans ce pays s'étant prolongé jusqu'au 6 mars 1630 seulement. Il fut créé chevalier le 3 mars. L'estampe de Pontius, le *Christ* dit « au coup de poing », désignée par le maître, est très-clairement datée de 1631.

» couronnes est arrivée à son point culminant, ce » qui m'inquiète fort étant par nature et par goût » un homme pacifique, ennemi des disputes, pro- » cès et querelles, tant publics que particuliers.

» De plus, je ne sais pas si en temps de guerre, » le privilége de Sa Majesté sera valide et, dans ce » cas, toutes nos peines et frais pour obtenir la » décision du Parlement et en assurer l'exécution » seront vains. Et par-dessus tout, je crains que » les États des Provinces-Unies ne m'obligent à » garder leurs priviléges inviolables en temps de » guerre ouverte, ce qui fait que notre correspon- » dance court risque d'être interrompue de nou- » veau pendant quelques années, non par mon » fait, mais de ce que vous — un personnage de » haut rang et de haute position — ne serez à » même de l'entretenir sans exciter quelque sus- » picion.

» Je me conformerai toujours, quoi qu'il puisse » m'en coûter, à tout ce qui sera nécessaire à votre » tranquillité et votre sécurité.

» Sur ce, etc.....

» Pierre-Paul Rubens. »

Nous savons par une lettre de Peiresc à Gevartius, en date du 3 octobre 1620, que Rubens

avait fait le dépôt de ses estampes au cabinet du Roi et que ces pièces étaient fort admirées [1].

Le 12 novembre 1626 l'illustre peintre, écrivant à Pierre Dupuy [2], lui dit qu'il a envoyé à Paris plusieurs estampes à M. Tavernier « à sa demande et sur les instances de M. de Valavès. » Toutefois on ne lui en a jamais accusé réception.

Nous n'avons aucune indication sur les pièces dont il s'agit et l'on verra Rubens déclarer qu'aucun autre envoi ne fut fait par lui à Tavernier.

Ce Tavernier était un graveur-marchand, originaire d'Anvers, établi à Paris dès la fin du XVI[e] siècle. Il s'était acquis en France assez de renom pour mériter le titre de graveur du Roi, ce qui n'empêcha pas la corporation des libraires de Paris de faire saisir dans sa boutique des ouvrages qu'on l'accusa de vendre au mépris des priviléges des marchands-libraires.

Ce procès eut lieu en 1619-1620 et donna lieu à un mémoire curieux dont il a été souvent fait usage pour la description des procédés d'imprimerie en taille-douce [3].

[1] Gachet : *op. cit.*, p. 3.

[2] *Ibid.*, lettre XXXI, p. 80.

[3] Fétis : *Les artistes belges à l'étranger*. Bruxelles, 1865, t. II, p. 360.

Dans aucune des lettres concernant son procès, Rubens ne mentionne le nom de ses adversaires : « sa partie » suivant le langage du temps [1]. Il devient ainsi fort difficile d'être renseigné sur les planches qu'il fit saisir, mais il est constant, d'après la déclaration du peintre devant le notaire Van Breuseghem, qu'il s'en était pris aux graveurs eux-mêmes.

Il n'y eut jamais, à la vérité, parmi les graveurs français, que deux copistes des planches de Rubens dont l'adresse pût faire quelque tort au débit des œuvres originales. D'abord ce fut François Ragot; mais cet habile faussaire ne vit le jour, selon Basan, qu'après la mort de Rubens [2]. Il en fut de même de Langot qui copia excellemment l'*Éducation de la Vierge* de Bolswert pour Herman Weyen.

En dehors des pièces plus ou moins exactement

[1] « Contre votre *partie* éclatez un peu moins
» Et donnez au procès une part de vos soins. »
Molière : *Le Misanthrope*, acte 1er, scène 1re.

[2] *Dictionnaire des graveurs*, seconde édition, 1789, II, p. 117. L'auteur fait naître Ragot en 1641 à Bagnolet. Mariette le fait naître à Melun et ne donne pas la date de sa naissance. Il faut supposer, toutefois, que Basan était parvenu à se renseigner à ce sujet entre sa première et sa seconde édition. Ragot était simplement mentionné dans la première édition.

copiées d'après Bolswert, et auxquelles le nom de Van den Enden fut ajouté frauduleusement, on ne rencontre que des imitations médiocres d'après les estampes de l'École anversoise et il serait permis de croire que l'excellence même des originaux a plus contribué à la disparition des copies que l'arrêt du Parlement aux termes duquel les planches fausses devaient être brisées. On ne peut croire que les hommes de goût — il n'en manquait pas en France au XVIIe siècle — cherchassent à enrichir leurs collections de pièces qui ne pouvaient aspirer, en aucun cas, à se substituer aux originaux. Les planches contrefaites ne pouvaient se vendre qu'à titre d'images de piété.

Toujours est-il que l'œuvre de Rubens au Cabinet de Paris ne nous a révélé aucune des estampes qui ont dû motiver l'action de Rubens.

Au mois d'août la requête civile n'avait pas fait un pas. Rubens écrivait le 16 à Peiresc [1] :

« J'ai eu de nouvelles lettres de l'aimable
» M. Aubery. Il me dit que depuis l'exhibition de
» la Requête Civile le procès est toujours dans le
» même état malgré toutes les diligences qu'il a
» faites pour en obtenir l'expédition. Il assure que

[1] Émile Gachet : Lettre LXXIX, p. 258.

» le moment ne m'est point favorable et que le » plus fort argument de l'adversaire est celui des » hostilités.

» On prétend qu'avec mes estampes je tire des » sommes énormes de la France et que je veux » continuer mon monopole aux dépens du public. » Tout cela est si faux, que j'ose affirmer, sous » serment, n'avoir jamais envoyé en France, » directement ou par l'intermédiaire d'un tiers, » d'autres exemplaires de mes estampes que ceux » de la Bibliothèque du Roi, ceux dont j'ai fait » présent à mes amis, et le petit nombre de ceux » que j'ai expédiés, sur votre demande, à » M. Tavernier qui ne m'a jamais plus fait d'in- » stances pour en avoir davantage.

» Si donc la difficulté ne consiste qu'en cela, je » veux bien que l'on bannisse mes estampes du » royaume de France. J'ai assez du reste de l'Eu- » rope pour en tirer quelque honneur, ce que » j'estime beaucoup plus que tous les autres pro- » fits..... Je suis homme de paix et j'abhorre à » l'égal de la peste la chicane et toute espèce » d'autres dissensions; j'estime même que le pre- » mier vœu de tout honnête homme doit être de » pouvoir jouir de sa tranquillité d'esprit en » public aussi bien que chez soi, de rendre ser-

» vice quand il le peut et de ne faire tort à per-
» sonne. »

On voit que les renseignements contenus dans cette lettre concordent absolument avec les faits révélés par celle du mois de mai précédent.

Ce n'est qu'au mois de mars de l'année suivante que Rubens revient sur l'affaire litigieuse encore pendante. Il semble, pourtant, qu'à cette époque l'avantage restait au peintre.

Voici un passage de la lettre du 16 mars 1636 adressée, comme la précédente, à Peiresc [1] :

« ..... je suis peu troublé à cause de mon
» procès de Paris qui est un peu entravé par le
» torrent des affaires publiques.

» M. Legris m'a toutefois écrit que mes privi-
» léges restent saufs et sans atteinte. Du reste, je
» ne vois pas quelle faveur m'a faite M. le procu-
» reur du Roi au détriment de mes adversaires
» qui demandaient la confiscation des *planches et*
» *images, etc. de Rubens* [2] puisque je n'ai pas à
» perdre la valeur d'un écu dans tout le royaume.
» A moins peut-être que M. Aubery ne veuille
» dire les planches des copies condamnées à être

[1] Gachet, p. 266.
[2] En français dans le texte original.

» rompues ; ou bien que l'on doive confisquer mes
» estampes qui se trouvent en main tierce, perte
» qui m'inquiète fort peu comme chose étrangère,
» ou bien que l'on doive bannir mes images du
» royaume de France, ce qui ne me tourmente
» point (quoiqu'une semblable mesure soit inouïe
» dans le monde) ; de façon qu'en toute rigueur
» ma partie ne pouvait demander autre chose que
» la confiscation des dépens qu'elle me doit par
» sentence des juges et dont je ne comprends
» pas à quel titre ces derniers font grâce à leurs
» condamnés, car ils reviendraient plus justement
» au fisc. Mais laissons là ces bagatelles qui ne
» méritent pas des discours si longs ni si
» ennuyeux..... »

On voit par ces pièces — malheureusement les seules que nous puissions fournir jusqu'ici sur le procès qui causa tant d'ennuis à Rubens — qu'il ne s'agissait point d'une question commerciale, mais que la principale préoccupation du grand peintre était de sauvegarder son renom d'artiste.

Pourquoi s'en étonner ?

Ne livrant ses travaux qu'à des maîtres éprouvés, s'attachant avec un soin extrême à les amener aussi près que possible de la perfection, il ne pouvait tolérer que des œuvres où se reflétait

d'une manière si frappante sa personnalité devinssent l'objet d'un véritable travestissement.

Bien que le côté mercantile du débat ne fût que secondaire aux yeux du maître flamand, il est pourtant permis de s'étonner du petit nombre des estampes qu'il déclare avoir envoyées à Paris pour être mises en vente et cette circonstance peut faire croire que des copies assez nombreuses étaient en circulation.

Indépendamment de Tavernier, plusieurs autres Flamands faisaient à Paris le commerce des gravures : A. Bonenfant, Gaspard Isaac, Pierre Fierens, Balth. Moncornet [1]. Comment s'expliquer qu'aucun de ces marchands n'eût entrepris de faire le commerce des belles planches venues de Flandre ?

Vendaient-ils eux-mêmes des pièces fausses ? Nous n'allons pas jusqu'à les accuser. Une chose est certaine, c'est que Van Merlen, tenant à Paris, rue St-Jacques, sa boutique, *à la ville d'Anvers,* y faisait le commerce *des contrefaçons de Ragot.*

[1] Voyez au sujet de ces noms la note de M. Anatole de Montaiglon : *Sur la confrérie de la nation flamande établie à Paris à Saint-Hippolyte et Saint-Germain des Prés*, 1626-1691. *Journal des beaux-arts et de la littérature,* publié par M. Ad. Siret, 1877, p. 53.

Nous avons vu plusieurs de ces planches avec des dates postérieures à la mort de Rubens.

Lorsque Rubens se vante de moissonner de l'honneur dans l'Europe entière par ses estampes, il donne la juste mesure de l'importance qu'il faut rattacher à ces productions. L'estampe reste l'œuvre du peintre et le graveur s'efface.

Il est pourtant permis de se demander quel était le chiffre, quelle était la forme de débit des planches du maître. C'est ce qu'il est impossible d'établir en l'absence des adresses d'éditeurs. La circulation, toutefois, a dû être relativement restreinte. Rubens attachait lui-même trop de prix aux gravures qu'il faisait exécuter sous ses yeux, pour faire de celles-ci des travaux très-répandus. La mode d'encadrer les estampes ne s'introduisit que beaucoup plus tard et les amateurs tenaient leurs pièces en portefeuille; ils en coupaient même les marges pour les rendre d'une conservation plus facile. Nous inclinons à croire qu'on ne se procurait pas avec la facilité moderne les originaux des estampes de Rubens et que cette circonstance même put encourager les copistes.

Quoi qu'il en soit, nous verrons que Rubens ne se désintéressa jamais de la reproduction de ses œuvres. Que jusqu'à son dernier jour il fut

en relations suivies avec des graveurs, retoucha leurs épreuves et qu'à sa mort il restait encore à régler entre ses héritiers et Jacques Moermans un compte pour estampes vendues, sommes déboursées de ce chef, etc., s'élevant, en recette, à 2,685 florins 17 sous et en dépense, à 2,467 florins 15 sous. Ce Moermans est désigné comme un véritable chargé de pouvoirs de Rubens [1].

[1] Génard: *P.-P. Rubens : Aanteekeningen, enz.* Antwerpen, 1877, bladz. 51. Les estampes furent vendues en vente publique après le décès de Rubens.

CHAPITRE XI.

—

Seconde génération des graveurs de Rubens. — Leurs rapports avec le Maître. — Pierre de Jode le jeune. — Son apprentissage; ses travaux. — Arnold de Jode. — Jean Witdoeck, élève de Lucas Vorsterman. — Il devient le graveur favori de Rubens dans les dernières années de la vie du peintre. — Il est accusé par Vorsterman de contrefaire ses planches. — Analyse des travaux de Witdoeck. — Marin Robin (Marinus), élève de Vorsterman. — Ses travaux d'après Rubens et Jordaens. — Jacques Neefs : ses travaux. — Antoine Van der Does.

—

Le groupe des graveurs que nous avons vus à l'œuvre aux côtés de Rubens, constitue ce que nous appellerons la première génération de son école.

Le lecteur aura constaté que s'il faut rapporter à la direction du maître, à son coup d'œil souverain, surtout à la valeur de ses œuvres, l'exis-

tence d'un si grand nombre de planches superbes reproduisant ses vastes conceptions, on n'en doit pas moins, en bonne justice, laisser aux graveurs eux-mêmes l'honneur des procédés adaptés avec tant d'intelligence et une si extraordinaire adresse, à des travaux d'un genre entièrement nouveau.

Par voie d'exemple ou par voie d'enseignement direct, le style de ces maîtres se transmit à un groupe de continuateurs assez intimement rattachés encore à l'école de Rubens. Plusieurs d'entre eux travaillèrent même sous la direction du grand peintre, et lui donnèrent des œuvres excellentes. Il y a, toutefois, cette différence entre les maîtres de la première génération et leurs continuateurs, que ceux-ci procèdent par tradition.

Nous signalerons, en outre, cette circonstance, que dans la carrière de la plupart d'entre eux, la collaboration à l'œuvre de Rubens ne tient plus, comme chez leurs prédécesseurs, une place essentielle.

L'entreprise, si téméraire au début, de rendre par le burin, non-seulement la ligne et l'expression, mais jusqu'à l'effet pittoresque d'une œuvre de Rubens, se réduit souvent pour eux à une pure question de routine. Matériellement ils pourront

réussir sans trop d'effort, mais par cela même qu'ils s'inspirent plutôt du travail de leurs prédécesseurs que du caractère vrai d'un modèle donné, ils resteront plus éloignés d'un résultat parfait.

Par la vigueur du tempérament artistique, Pierre De Jode le jeune eut marché l'égal de Paul du Pont, son aîné de trois ans à peine [1], s'il eût été appelé à se former, comme lui, aux enseignements de Rubens.

Nous savons, toutefois, par Corneille De Bie [2] que P. De Jode fut l'élève de son père et quoiqu'il eût pu être à pire école, on s'explique assez que le jeune homme, sitôt émancipé, aimât mieux marcher sur les traces des graveurs de Rubens et de Van Dyck que de suivre son père dans les sentiers de l'école de Harlem.

De Bie, qui ne résiste jamais au désir de prodiguer l'éloge, ne trouve pas de plus haute louange à donner à De Jode que de lui dire que ses œuvres se confondent avec celles de son père [3].

[1] Pierre De Jode le jeune naquit à Anvers, le 22 novembre 1606.

[2] *Gulden Cabinet*, p. 511.

[3] « *Die synen Vader soo volght in het yser naer*
» *Dat ieder vragen sou oft van den Vader waer.* »

Il ne faut voir là qu'un compliment banal, car il est incontestable que Pierre De Jode le jeune fit des efforts marqués pour se rapprocher de Bolswert lorsque ce maître eut la vogue.

Un séjour à Paris du jeune artiste le mit à même de graver des maîtres français et italiens, ce qu'il n'eut pas à regretter par la suite. Ses relations avec Bonenfant donnèrent naissance à la publication de plus d'une œuvre distinguée et notamment de l'*Extase de saint Augustin*, d'après le célèbre tableau peint par Van Dyck pour l'église des Augustins d'Anvers, précisément en 1628, l'année de l'admission du graveur à la maîtrise [1].

Il ne saurait, du reste, y avoir de doute sur l'intervention du peintre dans l'exécution de l'estampe, celle-ci étant dédiée par Van Dyck à sa sœur Suzanne, religieuse à Anvers.

Pierre De Jode avait à peine atteint sa vingt-deuxième année à l'époque où cette planche voyait le jour, et l'on juge par là de la portée de son talent, bien distinct déjà, quoi qu'en dise De Bie, de celui de son père.

En 1631-1632 P. De Jode le jeune était à Paris, comme le prouvent des inscriptions que

[1] *Catalogue du Musée d'Anvers*, édition de 1857, p. 275.

nous avons relevées sur ses planches d'après Simon Vouet : le portrait de *Thomas Ricciardi*, signé *P. de Jode junior, sculp. Parisii* (1631) et une *Sainte Famille* dédiée, en 1632, par le peintre, à Barth. Mazzorato et signée *Petrus de Jode junior sculpsit, Parigi.*

Graveur plus méthodique que ses contemporains, il construit ses planches sur une première taille très-fine et c'est plutôt de la pointe que du tranchant de l'outil qu'il obtient ses vigueurs. Habilement pratiqué, le système donnait au travail une incontestable légèreté, alors surtout qu'il s'agissait, comme ici, de rendre un dessin et non une peinture [1]; mais souvent même, à travers les effets les plus brillants, les planches de De Jode se caractérisent par une sécheresse qui n'est, sans doute, qu'un reste de sa première éducation.

Associé à son père comme graveur et comme marchand, il mit son nom à une multitude de planches qui sont, à proprement parler, des

[1] Lorsque Reynolds vit l'œuvre de Van Dyck — qu'il n'avait connue que par la gravure de De Jode — il éprouva une déception très-explicable. La robe de saint Augustin qui forme le grand clair de l'estampe, est noire dans le tableau qui perd ainsi beaucoup de son effet. *OEuvres complètes du chevalier Josué Reynolds.* Paris, 1806, t. I, p. 288.

œuvres de fabrique. M. Charles Leblanc [1] cite au delà de trois cents pièces de sa main — et son œuvre fut probablement plus considérable — mais, nous l'avons dit, un bon nombre de ces planches n'ont guère d'importance et consistent — surtout pour les portraits — en copies réduites de travaux plus développés.

De Jode fut pourtant appelé à collaborer aux œuvres de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et de Zeghers et s'acquitta avec honneur de ce rôle important. Il fut particulièrement heureux dans la reproduction des toiles de Van Dyck et inséra douze portraits dans l'*Iconographie* où lui-même vint prendre place lorsque Gilles Hendrickx poursuivit la publication.

Ce fut lui, encore, qui grava magistralement le portrait de Jordaens pour le même Panthéon.

Comme collaborateur de Rubens, le jeune De Jode ne produisit, sous la direction du maître, qu'une seule planche à laquelle la participation de celui-ci soit irrécusable. C'est la *Visitation* (B. 4; S. 6), composition légèrement amplifiée d'un volet de la célèbre *Descente de croix*. Non-seulement cette planche parut avec les priviléges

[1] *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris, 1856, II, p. 430.

de Rubens, mais le célèbre artiste en retoucha avec soin une première épreuve pour indiquer l'effet au graveur [1].

Nous considérons l'année 1638 comme date probable de l'exécution de ce travail qui, sans doute, fut destiné à servir de pendant à l'autre volet du même tableau : la *Présentation au temple,* gravé par Paul Pontius cette année-là.

Le rapprochement des deux planches démontre qu'il dut y avoir un concert entre les deux graveurs pour le style et l'effet de leur planche, et l'on peut adresser à De Jode les mêmes critiques qu'à son confrère.

Le burin, à force d'ampleur, se relâche considérablement dans l'étude de la forme; les procédés mis en honneur par S. à Bolswert, de qui émanaient à cette époque les meilleures reproductions de Rubens, ne pouvaient être pratiqués avec succès que par lui-même.

D'autres planches gravées d'après Rubens sont très-probablement postérieures à la mort du maître. L'*Alliance de Neptune et de Cybèle* (B. 28; S. 30) est une publication de Gilles Hendrickx. L'interprétation ne manque pas de talent, mais

[1] Cabinet de Paris; épreuves retouchées par Rubens.

elle est bien sèche et passerait, à la rigueur, pour un travail de De Jode le père.

Le *Couronnement de Sainte Catherine* (B. 16; S. 36) paraît d'une date moins avancée de la carrière du maître, autant par l'effet que par le travail, mais le nom de Meyssens, inscrit sur la planche, tolère à peine la supposition, car cet éditeur ne vit le jour qu'en 1612.

Deux planches, d'un tout autre caractère, assignent à Pierre De Jode le jeune une place distinguée parmi les graveurs de Rubens et, malgré l'absence des priviléges de celui-ci sur les estampes en question, l'on renonce difficilement à l'idée d'une intervention qui expliquerait les qualités d'effet et de style déployées cette fois par le graveur.

L'une de ces œuvres : *Vénus naissant des eaux* (B. 42; S. 37) a pour éditeur Martin Van den Enden et pourtant elle est dédiée par le frère de celui-ci, François Van den Enden, médecin anversois, à son confrère hollandais Théodore Kerckrink. Van den Enden lui-même nous a appris la qualité de ce frère par la dédicace du *Paysage à l'arc-en-ciel* gravé par Bolswert d'après Rubens.

La gravure de De Jode semble exécutée d'après un bas-relief et se rapproche par le brillant et la

régularité du burin des planches de Corneille Visscher. Le nom seul de ce maître doit caractériser, aux yeux des connaisseurs, le style de la planche en question.

L'œuvre originale ne serait-elle pas cette « *Salière d'yvoire représentant une troupe de nymphes et de tritons avec des petits anges qui attachent des festons, de l'invention de M. Rubens* » inscrite au catalogue des objets délaissés par le peintre [1] ?

Si l'intervention de François Van den Enden peut s'expliquer encore en relation avec Kerkrink, médecin comme lui, on ne sait trop comment expliquer la présence de son nom comme éditeur sur la planche des *Trois Grâces* (B. 12; S. 73). Le premier état de cette planche ne porte, il est vrai, aucune adresse; peut-être ne passa-t-elle aux mains d'un éditeur quelconque qu'après la mort de Rubens.

De Jode est arrivé, cette fois, à une harmonie de couleur et une perfection de modelé absolument remarquables et l'incorrection de son dessin même ne saurait empêcher sa planche d'obtenir l'estime des connaisseurs.

[1] *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire*, etc., p. 16. Il existe une seconde reproduction réduite du même bas-relief par P. Spruyt. S. n° 58.

Le travail, en lui-même très-simple, n'en donne pas moins un effet excellent par l'emploi d'une seule taille alternant avec un pointillé très-intelligemment mis.

Ce ne fut, toutefois, qu'en 1644 que Pierre De Jode produisit la planche que nous envisageons comme son chef-d'œuvre : *Renaud et Armide* d'après Van Dyck [1].

Cette planche qui fut dédiée à un forgeron anversois, grand amateur d'art, Jean Caspeels [2], peut être comparée, sans aucun désavantage, aux meilleurs travaux de Bolswert.

Les oppositions de clair et d'ombre, la conduite élégante du burin, la distinction du type, ont très-légitimement classé cette belle œuvre parmi les meilleurs échantillons de la chalcographie.

Dans ses rapports avec Jordaens, De Jode fit paraître quelques planches remarquables, mais dans lesquelles un ton trop vigoureux accentue la sécheresse du procédé.

Ce fut en 1651 que parut le volumineux recueil:

[1] Le tableau original est au Louvre, 141 du Catalogue de l'École flamande. Van Dyck peignit ce tableau en 1629 sur la commande de Charles I[er]. (*Catal. du Musée d'Anvers*, p. 456.)

[2] Voir la dédicace du *Christ en croix*, de Pierre de Bailliu, d'après Van Dyck.

Theatrum Pontificium, Imperatorum, Regum, Ducum, Principum, etc. Cette suite avait été commencée par Pierre De Jode le père; après la mort de celui-ci, arrivée en 1634, son fils poursuivit la publication.

Dès l'année 1646 — peut-être même à une époque antérieure — De Jode le jeune avait préparé de nombreux portraits pour le livre de Jean Meyssens, plusieurs fois cité déjà : *Images de divers hommes d'esprit sublime,* etc. [1], qui vit le jour en 1649 et, dans la collection des portraits des plénipotentiaires, de la paix de Westphalie, il intervint pour un chiffre de *soixante-deux* planches! Le titre du recueil est aussi de sa main.

Tous ces portraits qui portent sa signature sont des œuvres très-approfondies. Ils sont datés de 1648 à 1658. De Jode avait pour collaborateurs dans ce travail : Paul Pontius, Conrad Waumans, A. Van der Does, Corneille Galle le jeune et Math. Borrekens d'Anvers — le même qui fut à Gand le compétiteur de Bolswert pour le *Triomphe de l'archiduc Léopold Guillaume.*

On ne trouve consignée nulle part la date de la

[1] Kramm : *Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, enz,* III, p. 814.

mort de Pierre De Jode le jeune. Classant les millésimes inscrits sur ses œuvres, des écrivains ont pu la reculer jusqu'en 1667, époque à laquelle parurent les portraits du pape Clément IX et de Jacques d'Ennetières, baron de Berlière, édités tous deux à Bruxelles.

Nous connaissons, pour notre part, un portrait de François d'Arenberg sur lequel apparaît la date 1674 [1].

Malgré son incontestable talent, De Jode le jeune ne se soutient que pendant une période relativement courte parmi les graveurs de grand style.

Les occasions même de se produire dans les œuvres de pure importance artistique n'étaient plus guère fournies aux artistes qu'à de lointains intervalles après la mort de Rubens.

Graduellement, les meilleures planches du maître passèrent à des éditeurs possédés bien plus de la soif du gain que de l'amour du beau, et en 1661 nous voyons De Jode appelé lui-même, par l'un d'eux, à faire une copie de la belle planche de Paul Pontius d'après Van Dyck, l'*Enfant Jésus appuyé sur le globe et foulant aux pieds le serpent.*

[1] Drugulin : *Allgemeiner Portrait Katalog.* Leipsig, 1860, p. 21.

La planche qui fut dédiée par P.-P. Borrekens à sa sœur, retirée dans un béguinage, conserve des qualités remarquables, alors même qu'on la met en regard de l'original, mais le nom seul du copiste nous dit que les beaux jours de l'école de gravure flamande sont passés.

Pierre De Jode le jeune eut en 1638 [1] un fils qui fut, à son tour, un graveur distingué, mais dont les principales œuvres virent le jour en Angleterre et en Hollande.

Son apprentissage se fit pourtant à Anvers et il fut admis à la maîtrise dans sa ville natale en 1658. Nous avons de lui un paysage d'après Louis de Vadder daté de l'année même de sa réception.

S'il est intéressant de pouvoir juger par cette œuvre la valeur du jeune artiste à l'époque même de sa promotion à la maîtrise, le paysage dont il s'agit pose un problème difficile à résoudre. Avec la date 1658 et le nom d'Arnold De Jode, on voit figurer sur l'épreuve l'adresse de Martin Van den Enden. Or, on a toujours admis que cet

[1] Et non en 1656 comme l'assurent presque tous les catalogues. Pierre Génard : *Les grandes familles artistiques*, etc. *Revue d'histoire et d'archéologie*, I, p. 112.

éditeur avait cédé son fonds à Gilles Hendrickx dès avant l'année 1645 et, de plus, il est établi qu'au mois de juin 1654 [1] il avait cessé d'avoir son domicile à Anvers. Faut-il croire que pour s'être éloigné de la ville Van den Enden n'avait point cessé d'y traiter des affaires? Ou bien, rouvrit-il un commerce d'estampes après 1654? Nous posons la question sans pouvoir la résoudre.

Le nom de Martin Van den Enden inscrit sur le portrait de Catherine Howard, comtesse de Lennox, gravé d'après Van Dyck, constitue un autre problème. Arnold De Jode serait un artiste d'une précocité phénoménale si, comme l'assurent Weber et ses continuateurs, Martin Van den Enden cessa les affaires en 1645. Ce portrait serait alors l'œuvre d'un graveur de sept ans, ce qui est inadmissible.

Il est constant, et M. Wibiral le prouve dans ses recherches sur l'*Iconographie* de Van Dyck, que le portrait de la comtesse de Lennox ne figura jamais dans le recueil originel de Van den Enden [2]. Aussi l'auteur croit-il, pour cette œuvre, à une

[1] Page 187.

[2] Wibiral : L'*Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Leipzig, p. 49.

adjonction postérieure à la collection, tandis que son prédécesseur M. Szwykowski [1] émet l'avis que l'adresse de Van den Enden inscrite sur cette pièce, constitue une simple falsification.

M. Duplessis [2] donne l'estampe à Pierre De Jode malgré sa signature.

Le problème ne nous semble pas cette fois d'une solution impossible.

En effet, l'on oublie, ou l'on ignore, que Martin Van den Enden eut un fils, nommé Martin comme lui, né le 25 avril 1633, le même dont Gilles Hendrickx fut le parrain. Ce fils est admis comme marchand d'estampes à la gilde de St-Luc en 1660-1661, date qui se concilie parfaitement avec celle de 1667, par exemple, qui suit la signature d'Arnold De Jode sur la planche de l'*Éducation de l'amour* d'après le Corrége, le fameux tableau de la Galerie Nationale à Londres.

Quant au talent du fils de Pierre De Jode, il ne peut donner matière à aucun doute.

Un *Christ en croix,* sur fond blanc, gravé à Londres, d'après Van Dyck (Delm. 1301), et dont il existe au Cabinet de Bruxelles une épreuve

[1] *Archiv* de Nauman : Leipzig, 1859.
[2] *Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck,* p. 7.

signée à la plume : *Arnold de Jode Sculpsit Londini* [1], un portrait d'Antoniotto Pallavicini, cardinal de Ste-Praxède d'après le Titien, un portrait du fameux portraitiste Pierre Lely, le représentent comme doué de toutes les qualités du bon graveur : burin correct et ferme, dessin nerveux, sentiment remarquable de l'effet.

Les mêmes qualités se retrouvent dans une *Madeleine pénitente*, gravée d'après Van Dyck. Nous avons fait allusion à cette planche qui reproduit, évidemment, une des toiles pour lesquelles Van Dyck tira parti des gravures de Pierre De Jode le vieux [2].

Avec de telles aptitudes Arnold De Jode eut certainement occupé, dans son pays natal, une place éminente et porté dignement un nom illustre.

Bien que l'on voie Rubens recourir encore en 1638 au burin de Vorsterman et de Pontius pour la publication de quelques planches, le grand peintre semble avoir, dans les dernières années de sa vie, tenu en singulière estime, un artiste

[1] La planche terminée porte *Judeus fecit Londini.*

[2] Voir page 145, note 3.

formé à l'école de Vorsterman, quoique le talent du praticien ne parût guère devoir justifier une telle faveur.

Jean Witdoeck était d'Anvers et avait vu le jour en 1615. Il n'avait donc que vingt-cinq ans à l'époque de la mort de Rubens et pourtant nous trouvons, de la seule année 1638, jusqu'à sept planches importantes de son burin, planches parmi lesquelles figure l'*Érection de la croix,* une des plus grandes exécutées d'après le maître, de son vivant.

De Bie [1] assure que Corneille Schut, le premier maître de Witdoeck, s'apercevant qu'il préférait le dessin à la peinture, le mit à graver d'après les tableaux de Rubens.

Une autorité non moins respectable, modifie quelque peu cette version.

Lorsque Vorsterman fut appelé, en 1635, à comparaître devant le notaire Van Breuseghem à Anvers, en qualité de témoin dans le procès de Barbé contre Lauwers, il fit acter cette déclaration :

« ... que Hans Witdoeck le jeune a été, par
» son père, mis en apprentissage chez le déposant,

[1] *Gulden Cabinet,* p. 475.

» pour un terme de trois années, en vue d'ap-
» prendre la gravure; qu'ayant achevé seulement
» la moitié de cette période, son père le reprit et
» le plaça d'abord chez Corneille Schut, peintre,
» et après cela chez le seigneur Rubens. Le dépo-
» sant déclare, en outre, qu'il sait de science cer-
» taine que le susdit Hans Witdoeck a fait de ses
» planches des copies qui sont encore journelle-
» ment vendues, tant à la Bourse que dans sa
» propre demeure, et, à l'appui de ses dires, il
» exhibe le contrat passé avec le père dudit Wit-
» doeck [1]. »

En 1635 Witdoeck, à peine âgé de vingt ans, travaillait donc chez Rubens, et son inscription à la gilde de St-Luc laisse peu de doute sur l'exactitude de la déposition de Vorsterman, celui-ci l'ayant fait inscrire comme son élève en 1630. Un an après, il fut admis franc-maître. D'autre part, en 1633, déjà, il gravait plusieurs planches d'après Corneille Schut, notamment la *Vierge et l'enfant Jésus* et une *Judith.*

Quant aux reproductions frauduleuses dont se plaignait Vorsterman, nous ne pensons pas les

[1] *Bulletin des Archives d'Anvers*, IV, p. 467. Le texte est en flamand.

avoir rencontrées; la grande activité dont Witdoeck fit preuve dans ses travaux d'après Rubens et sa précocité même, doivent faire accueillir avec réserve l'assertion de son premier maître. On remarquera, du reste, que la déposition de Vorsterman n'est pas exempte d'acrimonie.

A tout considérer, le jeune Witdoeck eût gagné davantage à rester sous la direction de Vorsterman qu'à passer dans l'atelier de Corneille Schut, bien que celui-ci fût bon graveur à l'eau-forte.

Witdoeck resta toujours un dessinateur médiocre et l'on vante plutôt son adresse que la correction de son style. L'influence de Corneille Schut est manifeste dans tout son œuvre et les retouches soigneuses que fit Rubens à sa planche de *Saint Ildephonse* (B. 29; S. 83), ne réussirent pas à lui donner la juste compréhension du style et de l'expression du maître.

Aussi, lorsque l'on considère quelle était, dans l'œuvre de Rubens, l'importance de cette toile, l'on ne peut que s'étonner de voir le grand peintre se montrer satisfait, à si bon compte, d'une telle reproduction.

Le *Christ au tombeau* (B. 106; S. 385) va plus loin et nous ne saurions autrement qualifier que de charge, la planche de Witdoeck.

Le jeune graveur possédait pourtant une qualité qui contribua beaucoup, sans doute, à son succès auprès de Rubens : il était coloriste.

La planche d'*Abraham offrant à Melchisédech le pain et le sel* (B. 10; S. 22) a, dans les premiers tirages, un éclat qui la rapproche de certaines œuvres de Soutman, et, malgré la médiocrité de son dessin, la gravure des *Disciples d'Émaüs* conserve un très-remarquable effet.

Si, pourtant, on se rappelle qu'en 1638 Rubens voyait travailler à Anvers même, un graveur tel que Bolswert, qui lui avait donné de sa *Pêche miraculeuse* « une des plus belles planches qui aient jamais été exécutées [1] », l'on éprouve quelque surprise à voir abandonner à Hans Witdoeck la gravure de l'*Érection de la croix*, une des conceptions les plus grandioses du peintre de la *Vie de Marie de Médicis*.

A tout prendre, Witdoeck donna assez d'éclat à son travail pour lequel Rubens fit, très-probablement, une réduction. Le groupe des cavaliers, celui des femmes en pleurs, les bourreaux unissant leurs efforts pour dresser l'instrument du supplice, furent rendus assez expressivement

[1] Mariette : *loc. cit.*

et la planche de Witdoeck, — de beaucoup son meilleur travail — a mérité l'estime des amateurs.

En 1639 paraissaient l'*Assomption de la Vierge* (B. 8; S. 26) et le *Miracle de saint Juste,* cette dernière œuvre dédiée à Balthasar Moretus par les Annonciades d'Anvers. C'étaient les planches les plus négligées du graveur.

La manière de Witdoeck, comme celle de Corneille Schut, est essentiellement décorative. Il procède par grandes masses et recherche les oppositions piquantes, les accrocs de lumière venant se heurter à des noirs intenses. Au fond, son travail est petit, et le dessin de toutes ses productions d'une médiocrité extrême.

Au résumé, si Witdoeck est dans l'École anversoise une figure assez originale, il ne lui apporte aucun principe digne d'être repris. L'effet décoratif de ses planches ne rachète ni la faiblesse de son dessin, ni l'insuffisance de ses formes d'expression.

L'intérêt porté par Rubens aux travaux du graveur nous est attesté, tout à la fois, par les priviléges dont il honora tous ses travaux, par le soin qu'il prit de les répandre lui-même — comme le prouve le nom de Jacques Moermans inscrit sur

plusieurs d'entre eux [1] — et par une lettre intéressante que Balthasar Moretus, premier du nom, écrit à Raphelengius le 8 avril 1637. Il résulte de cette lettre que Rubens déclarait pouvoir à peine suffire à donner du travail à l'unique graveur qu'il utilisât à ce moment et n'en pouvait accepter un second.

En effet, le maître souffrait de la goutte et se sentait hors d'état de mener de front l'exécution de ses dessins et la retouche de ses gravures [2].

[1] Ce fut, effectivement, avec ce Moermans que la famille de Rubens eut à régler, après la mort du peintre, un compte résultant de la vente d'estampes.

[2] Voici textuellement la lettre de Moretus dont nous devons la communication à l'obligeance de M. Max Rooses :

« *Francisco Raphelengio Leidæ* S. P. Cognate Carissime.
» De Christophoro Porreto * cum D. Rubenio egi, haud per
» egi. Rationes haud iniquas allegat : unum sibi sculptorem
» quem habet, sufficere; quem nec plane occupare possit :
» chiragrâ subinde se impediri, ut pluris imagunculis deli-
» neandis haud par sit; nec item cum sculptor inciderit, refin-
» gendis. Porro alios hic reperiri pictores, qui ipsius operâ
» uti possint, et quorum ipse instructione proficere valeat.

» At vero dubitem, num isthic commodius ab aliquo sculptore aut pictore instrui possit.

» Antwerpiæ, 8 april 1637. »

(Musée Plantin. Minutes de lettres, 1633-1640.)

* Christophe Porret n'est pas mentionné dans les dictionnaires d'artistes.

L'éditeur le plus fréquent des planches de Witdoeck est J. de Berti, dont le nom ne figure pas dans les registres de la corporation anversoise de St-Luc. Appartenait-il à la famille des de Berti dont un des membres, Édouard, fut pendant quarante-six ans le secrétaire des conseils du roi d'Espagne [1] ? Il n'y a là peut-être qu'une coïncidence de nom.

L'année de la mort de J. Witdoeck n'est point connue. Aucune planche de sa main ne porte une date postérieure à 1639. Peut-être s'adonna-t-il tout entier au commerce après la mort de Rubens [2].

Il y a lieu de supposer, toutefois, qu'il n'atteignit pas un âge avancé et l'on s'expliquerait alors les retouches que Bolswert fut appelé à faire à certaines de ses planches pour le compte de Martin Van den Enden [3].

Aucun élève de Witdoeck ne fut présenté à la corporation des artistes d'Anvers et la nature particulièrement vivace de son travail prouve

[1] Hendrickx lui dédia en 1664 la *Trinité*, gravée par Lommelin d'après Rubens.

[2] Jean Witdoeck est inscrit à la gilde de St-Luc en 1631 en la triple qualité d'enlumineur, de marchand et de graveur.

[3] Voir plus haut page 349.

assez qu'il n'eut recours à la main d'aucun auxiliaire pour l'exécution de ses planches.

L'*Assomption de la Vierge* fut une des dernières estampes dont Rubens dirigea l'exécution.

Le jour même où Hans Witdoeck commençait chez Vorsterman l'apprentissage qu'il devait si tôt interrompre, le maître faisait inscrire à la corporation des artistes anversois un autre élève qui, à son tour, devait être l'interprète distingué de certaines œuvres de Rubens. C'était Marin Robin, plus connu sous le nom de Marinus dont il signa ses planches, et que plusieurs auteurs désignent sous le nom d'Ignace-Corneille Van der Goes, bien qu'il soit plus fréquemment mentionné aux registres de St-Luc sous celui de Robin.

S'il faut admettre la version d'un catalogue fort consciencieusement rédigé [1], Marinus avait vu le jour à Londres en 1599 et il avait conséquemment dépassé la trentaine à l'époque de son entrée chez Vorsterman [2].

[1] *Histoire de la gravure d'Anvers : Catalogue de la collection Terbruggen* d'Anvers 1874-1875, p. 142.

[2] Basan : *Dictionnaire des graveurs,* 1789, II, p. 28, et

Il est vrai que, l'année suivante (1632-1633), son admission parmi les maîtres était proclamée et que lui-même recevait pour élèves : Alexandre Goubauw, Antoine Coolberger et Gaspard Leemans. Peut-être Marinus achevait-il à Anvers un apprentissage commencé ailleurs.

A nos yeux le renom de Marinus est inférieur à son mérite. De Bie, si prodigue de louanges pour des maîtres ordinaires, ne daigne même pas lui accorder la plus légère mention.

Marinus fut pourtant du nombre des collaborateurs de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et de Van Thulden et, d'après chacun de ces peintres, il produisit des œuvres d'un caractère absolument original.

Le séjour passager qu'il fit dans l'atelier de Vorsterman permet à peine de le désigner comme l'élève de ce maître; cependant, aucun graveur n'a plus approché de son talent, aucun n'était plus vraiment appelé à continuer le grand style de sa meilleure époque.

La carrière de Marinus fut malheureusement très-courte et les travaux qu'il exécuta à Anvers

Gori : *Notizie degli intagliatori*, 1813-XII-XIII, p. 155, font naître Marinus à Anvers en 1626.

se répartissent sur une période de sept années à peine. Il mourut le 27 avril 1639 [1].

Son œuvre peut être évalué, au plus, à une quinzaine de pièces parmi lesquelles la première place appartient, en toute justice, à ses grandes planches d'après Rubens et Jordaens [2].

Rubens avait dû apprécier le talent du graveur, car il lui confia deux de ses œuvres les plus grandioses : *Saint François-Xavier guérissant les malades* et *Saint Ignace de Loyola exorcisant les possédés*, les deux « merveilleux tableaux » de l'église des Jésuites d'Anvers [3], épargnés par l'incendie et qui, de nos jours, sont au nombre des toiles les plus précieuses du Belvédère à Vienne.

Le procédé de Marinus, plus libre que celui de Vorsterman, est extrêmement bien adapté à la manière de Rubens, surtout dans les toiles dont il s'agit. Le burin, d'une grande finesse, et passablement serré, conserve à travers toute la planche

[1] *Liggeren*, t. II, p. 17 en note.

[2] Une petite *Madeleine pénitente*, Delm : 1425, qu'il grava d'après Van Dyck, ne doit être considérée que comme une œuvre de jeunesse.

[3] Mariette, V, p. 101. Le *Saint Ignace* ne doit pas être confondu avec une autre toile de Rubens, œuvre capitale non reproduite et qui orne un des autels latéraux de l'église San Ambrogio à Gênes.

une transparence et une légèreté qui permettent au graveur d'atteindre à l'effet par des noirs relativement atténués. Dans le *Saint Ignace*, certaines parties sont d'une véritable excellence. La possédée qui se débat au centre du tableau, est de la plus admirable force d'expression et aucun graveur de Rubens n'a mieux rendu son style.

Dans le modelé, l'influence de Vorsterman est apparente, mais aucun de ses élèves ne tira un plus habile parti du système que Marinus.

Une qualité que le maître avait en propre était la distinction. Sans être un dessinateur de premier mérite, il s'applique d'une manière évidente à préciser et à contenir la forme que des graveurs plus habiles semblent s'attacher à amplifier, croyant, sans doute, atteindre ainsi au caractère rubénien.

La *Fuite en Égypte*, d'après le tableau du Louvre (B. 26; S. 102), met encore mieux en relief les qualités du graveur.

On connaît cette scène nocturne à laquelle la lumière combinée des torches et de la lune donne un si étrange effet. Marinus sut se conformer entièrement aux intentions de Rubens, et arriver, sans effort, à rendre tout ce que le pinceau du maître réunissait d'éclat et de vigueur.

Chacune des trois grandes planches fut publiée

par Rubens lui-même et revêtue de ses privi-léges.

En 1635 le grand peintre dessina, pour le libraire Cnobbaert d'Anvers, le titre d'un livre de Diego de Aedo y Gallart : *Viaje del Infante Cardenal.* Marinus fut chargé de la gravure de la planche, assez peu importante, au reste, et qui n'a rien de bien particulier. Un grand portrait équestre du prince Ferdinand d'après Jean Van den Hoecke fut ajouté au livre. Il semble avoir échappé aux divers catalographes. Nous ne le signalons, non plus, que pour mémoire, la planche ayant une importance secondaire vis-à-vis des autres travaux du graveur.

Marinus ne fut point surpassé et se surpasse lui-même, comme interprète de Jordaens. Cherchant dans ce maître, d'allure en apparence si désordonnée, ses hautes qualités picturales, Marinus sut traduire avec le plus grand style ce qu'il convenait d'exprimer.

Le *Martyre de sainte Apolline* égale, par l'intelligence de la conception, les meilleures planches de Bolswert ou de Vorsterman.

Le graveur a su faire oublier son propre travail pour mettre en relief les qualités du peintre et Jordaens est là, tout entier, bien mieux que dans

le *Saint Martin* de De Jode, mieux encore que dans le *Concert de famille* de Bolswert, excellent, sans doute, mais où la personnalité du graveur s'est substituée dans une trop forte mesure à celle du peintre.

L'*Adoration des Bergers*, d'après le même maître, est le chef-d'œuvre de Marinus. Ce tableau de famille — car telle est en réalité la toile de Jordaens — peint avec tant d'amour, où le peintre, sa femme et son enfant sont réunis, a été rendu par le graveur avec le sentiment le plus vivace de l'effet pittoresque.

On ne se lasse point d'admirer l'étonnante délicatesse de ce burin dont le plus léger contact avec la planche a sa raison d'être.

Les têtes de la Vierge et de l'enfant Jésus laissent à peine voir la trace du burin et, dans les lumières les plus intenses, le modelé est soutenu par un travail de pointe que révèle seule à l'œil une étude des plus attentives.

Van Thulden, Adrien Brouwer et quelques autres peintres furent abordés par Marinus avec un talent qui fixe légitimement la place de ce graveur entre son maître et Boétius à Bolswert. S'il eut toute la distinction du premier, il sut emprunter au second toute la suavité de son burin.

Bien qu'il faille considérer Witdoeck et Marinus comme les derniers graveurs qui travaillèrent sous la direction de Rubens, l'École anversoise produisit encore, dans les dernières années de la vie de son illustre chef, quelques praticiens qu'il put voir à l'œuvre et dont il dut aussi, dans une certaine mesure, diriger le travail.

Parmi ces maîtres il en est un qui doit particulièrement attirer l'attention : Jacques Neefs, dont l'apprentissage fut terminé en 1632-1633, bien que Basan le fasse naître en 1639 ! [1] Les registres de St-Luc ne désignent point son initiateur.

A ne le juger que par le style de sa meilleure planche, le *Martyre de Saint Thomas* (B. 48; S. 144), Jacques Neefs se classerait parmi les condisciples de Marinus dont il n'atteint pas, il est vrai, la correction, mais dont il a la touche brillante. Son burin précise durement les contours; toutefois, il modèle avec art, et se pénètre de ses modèles en homme intelligent.

Bien que l'effet des planches de Neefs soit décidé, son travail est approfondi et il fait de louables efforts pour arriver à la dégradation des plans, par la variété des travaux.

[1] *Op. cit.*, II, p. 60.

Le *Martyre de saint Thomas* fut un des derniers tableaux peints par Rubens et l'œuvre n'a point quitté, jusqu'à ce jour, l'église des Augustins à Prague pour laquelle elle avait été commandée en 1637 et où elle prit place en 1639, moins d'un an avant la mort du peintre [1].

La planche de Neefs dut passer sous les yeux de Rubens, et l'on peut admettre comme étant de sa main, quelques retouches faites à une première épreuve du Cabinet de Paris.

Remarquons, cependant, que l'œuvre du graveur ne porte point le privilége de Rubens, mais celui du Conseil privé, et l'on doit conclure de là que l'illustre peintre ne vivait plus au jour de la publication.

En 1635 Neefs devint le collaborateur de Van Thulden dans le grand travail dont celui-ci était chargé par la ville d'Anvers, de rendre par la gravure les arcs de triomphe érigés à l'occasion de l'entrée du prince Ferdinand d'Autriche. Ce fut lui qui plaça en tête de ce recueil le beau portrait à mi-corps de l'infant d'Espagne, que

[1] Dr Alfr. Woltmann : *Ein Gemälde von P. P. Rubens* (*Mittheilungen der K. K. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*). *Neue Folge*, II, 1876, p. 89.

Mariette croyait exécuté d'après une peinture de Velasquez [1].

Il fut aussi l'auteur de la reprise au burin du frontispice de la *Pompa Introitus Ferdinandi.*

Dans ces planches, assez voisines des débuts du maître, son style rappelle trop grandement celui de Marinus, pour que la conviction d'une commune origine artistique ne s'en trouve fortifiée.

Neefs grava pour Martin Van den Enden deux fort belles planches d'après Jordaens, représentant le *Christ devant Caïphe* et le *Christ devant Pilate.* Son burin, beaucoup plus serré, cette fois, que dans ses planches d'après Rubens et Van Thulden, est très-assourdi. Sa taille, croisée à des angles différents selon les plans des draperies, mais rarement courbée, est extrêmement cassante.

L'effet est, cependant, assez bon et le graveur se tiendrait à un rang honorable, à la suite des maîtres de sa profession, s'il n'avait considérablement fléchi, abandonné à ses seules forces.

Neefs est désigné dans quelques catalogues comme l'auteur de la planche anonyme gravée d'après Jordaens et qui, sous le titre : *Nosce te ipsum,* représente une jeune femme à sa toilette,

[1] *Abecedario,* V, p. 123.

ayant à ses côtés un vieillard et un bouffon qui lui montrent une tête de mort. L'œuvre a du mérite et n'est point commune.

Les planches que Neefs grava pour Gilles Hendrickx, si l'on en excepte deux portraits de l'*Iconographie*, ne peuvent supporter la comparaison avec celles de ses premiers temps. Le *Christ expirant sur la croix* d'après Rubens (B. 96; S. 324) devient une œuvre absolument médiocre.

Pourtant il donna encore à Hendrickx une gravure que les amateurs recherchent et payent un prix élevé, malgré son évidente faiblesse : le *Jugement de Pâris*, planche dite l'*Aiguière de Charles Ier*, et qui manque, parfois, dans les plus riches collections.

Cette feuille qui existe entière aux cabinets d'Amsterdam et de Harlem et par fragments à Paris et à Bruxelles, dans l'œuvre de Rubens, donne l'ensemble d'une aiguière et de son plateau ainsi que le développement du *Jugement de Pâris*, représenté sur le corps du vase.

L'inscription porte : *P.-P. Rubens pinxit pro Carolo I, Magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Rege, Theodorus Rogiers cælavit argento* [1].

[1] Théodore Rogiers, ciseleur anversois, admis maître à la

Neefs grava cette planche en quelque sorte exclusivement à l'eau-forte et sans beaucoup de talent.

Ce fut par l'intermédiaire de Gilles Hendrickx que lui échut l'honneur d'insérer quelques portraits dans l'*Iconographie* de Van Dyck, notamment ceux du peintre Antoine Ryckaert et d'Antoine de Tassis et d'en compléter le titre. Ces planches sont assez acceptables, mais le graveur est au-dessous du médiocre dans le portrait de Marie-Marguerite de Berlaimont, gravé pour Meyssens. Il n'y a plus même ici le reflet de l'illustre origine de l'auteur.

Il nous reste à citer un maître qui paraît avoir été directement employé par Rubens dans les derniers temps de sa vie : Antoine Van der Does qui avait vu le jour à La Haye en 1610 [1].

Ce graveur était allié à Pontius dont il épousa la sœur en 1634. Il avait travaillé chez Hans Collaert. Son admission à la maîtrise date de 1633 [2].

Van der Does ne devait pas s'enrichir par ses

gilde de S[t]-Luc en 1630-1631. Van Dyck a peint son portrait qui fut gravé par Clouet et inséré dans l'*Iconographie*. H. Walpole a mentionné Théodore Rogiers parmi les artistes qui travaillèrent pour le roi Charles I[er] (t. II, p. 163). L'exemplaire que notre planche reproduit, en le réduisant, est celui du cabinet d'Harlem.

[1] Vander Aa. *Biographisch Wordenboek*, IV, p. 237.

[2] *Liggeren*, I, p. 645.

P. P. Rubens pinxit.
pro Carolo I magnæ
Britaniæ Franciæ
et Hiberniæ Rege

Theodorus Rogiers
celavit Argento



Jacobus Neffs fecit
aqua forti

Gillis Hendricx
excudit Antverpiæ

AIGUIÈRE dite de CHARLES I[er]

(MUSÉE TEYLER HARLEM)

travaux, car les comptes de la succession de Rubens contiennent, à son sujet, la très-singulière mention que voici : « CXVI.... Pour dégager certain » dessin de *Saint André* ainsi que la planche qui » en a été gravée, confiés par le défunt à un » graveur du nom de Van der Does et que ce » dernier a mis en gage, ... fl. 23 [1]. »

Nous n'avons vu ce *Saint André* de Van der Does dans aucun œuvre de Rubens; aucun catalogue, non plus, ne mentionne la planche. Fut-elle reprise plus tard par Alexandre Voet et signée par lui? La supposition n'a rien d'inadmissible. Nous donnerions, toutefois, la préférence à une estampe anonyme, publiée par Jean Dirckx, et qui n'est pas une œuvre ordinaire.

Van der Does était certainement très-digne de travailler pour le chef de l'École anversoise, et il existe de lui un excellent portrait équestre du cardinal-infant, publié par Van den Enden, et que des auteurs admettent dans l'œuvre de Rubens (B. 42; S. 225) qui, pourtant, n'y mit jamais son nom. Il copia aussi, et sans le nom de Rubens, un portrait du marquis de Castel Rodrigo (B. 65; S. 244), que publia De Jode.

[1] *Bulletin des Archives d'Anvers*, II, p. 136.

Mais l'œuvre capitale de Van der Does fut gravée d'après Érasme Quellin. Cette planche, que publia Martin Van den Enden, et sur laquelle ne parut jamais le nom de Van der Does, bien que les juges les plus compétents n'hésitent pas à y voir une œuvre de ce maître, est la *Décollation de St-Jean-Baptiste.* La composition de Quellin est loin de briller par l'originalité. Sans être matériellement une copie, elle rassemble des éléments tirés de plusieurs œuvres connues de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens. Le groupe des femmes semble tiré de la *Tomiris* de Rubens, celui des bourreaux de l'*Ecce homo* de Van Dyck, tandis que l'architecture semble prise à Jordaens. Ceci n'a, d'ailleurs, qu'une importance secondaire pour ce qui concerne Van der Does. S'appliquant surtout à l'effet, il se montre d'une merveilleuse habileté dans l'interprétation de la peinture, donnant à chaque chose l'importance et la variété de travail qui lui convient. Le froissement des étoffes est rendu avec la plus étonnante adresse; le modelé des chairs est large et correct, et les types sont extrêmement personnels. C'est donc là une planche excellente, et justement qualifiée de chef-d'œuvre par tous les auteurs qui la mentionnent. Nagler commit la singulière méprise de la donner à Vorsterman. Pour

révéler un médiocre discernement, l'hommage n'en a pas moins sa valeur. La planche est dédiée par Van den Enden à Jean Christophe Butkens, prieur de l'abbaye des Cîteaux à Anvers. Elle est très-rare.

Ant. Van der Does passa en Hollande une partie de sa carrière. Il y laissa de fort bonnes planches, notamment *Un paysan et une paysanne au cabaret* d'après Brouwer. Son burin a souvent l'éclat de celui de Jonas Suyderhoef.

Jean Meyssens fit faire par Van der Does un certain nombre de portraits, qu'on retrouve dans le *Gulden Cabinet* de De Bie : Léonard Bramer, Jacques Matham, etc. En 1642 il était à Bruxelles et y gravait, notamment, le portrait du P. François Mastrilli. Nous signalerons, en outre, de lui, deux très-bonnes planches dans le recueil des plénipotentiaires de Munster d'après Anselme de Hulle. Ces planches sont datées de 1649.

Van der Does n'aurait pas été plus heureux dans ses relations avec Van Dyck qu'avec Rubens, s'il fallait accepter de confiance le nom du premier, inscrit sur le portrait du peintre Alexandre Adriaenssens.

A première vue, par le format, comme par tous ses autres caractères, cette planche semble devoir

appartenir à une des éditions de l'*Iconographie*. Il n'en est rien, cependant, et si d'aventure l'œuvre tombe aux mains d'un collectionneur, elle n'est admise dans le recueil que par tolérance et à simple titre de curiosité, comme « le portrait rebuté ». Et cette qualité même nous ne saurions, en conscience, la lui laisser, car il existe une épreuve où figure le nom du peintre François Denys. Le nom de Van Dyck est donc, très-probablement, une substitution frauduleuse.

Disons, au surplus, que si la planche est médiocre, elle vaut, cependant, plus d'une des œuvres que Meyssens et Hendrickx firent graver d'après Van Dyck; mais elle paraît gâtée par de maladroites retouches et il faut croire que, tombé aux mains d'un spéculateur, le cuivre fut repris et finalement réduit à l'état où il nous apparaît aujourd'hui et qui équivaut à un anéantissement.

Van der Does mourut en 1680.

CHAPITRE XII.

Les graveurs à l'eau-forte dans leurs rapports avec Rubens. — Importance secondaire de leur rôle. — François Van den Wyngaerden, graveur et marchand d'estampes. — Théodore Van Kessel. — Guillaume Panneels, peintre-graveur; son portrait de Rubens. — L. Van Uden, peintre-graveur. — Théodore Van Thulden, peintre-graveur. — La *Pompa Introitus Ferdinandi.* — Rombout Eynhoudts, peintre-graveur.

L'École des graveurs de Rubens semblait prédestinée à épuiser ses efforts et son intelligence dans la traduction des œuvres du maître. La perfection absolue était moins encore son idéal que l'accomplissement fidèle d'une tâche imposée par le chef illustre de l'École anversoise.

Et ce n'était pas un rôle sans honneur que cette association intime avec le peintre le plus acclamé de son temps, celui que ses contempo-

rains qualifiaient à l'envi de « prince des peintres » et de « merveille de son siècle ! » Sous sa direction, la gravure était devenue vraiment un art nouveau ; elle avait pu emprunter à la peinture même une partie de son éclat et l'égaler souvent en expression pittoresque.

Combien, aussi, s'était transformé le rôle assigné à l'estampe parmi les œuvres d'art ! Par son intermédiaire la foule se voyait admise à partager les jouissances réservées jusqu'alors à la richesse, et que de fois, même, ne vit-on Rubens reprendre et développer dans des dessins, préparés tout exprès pour ses graveurs, la pensée première d'une œuvre peinte, ou chercher à s'éclairer par l'estampe sur l'effet à rendre dans un travail plus vaste ?

De telles circonstances nous expliquent que la gravure au burin, la grande gravure, si l'on peut s'exprimer ainsi, dut tenir la première place dans les faveurs du public, et que les préférences intimes de Rubens fussent de même pour elle.

Le degré surprenant d'adresse pratique atteint par les graveurs de l'École anversoise n'était pas de nature à faire naître, chez aucun d'eux, le désir d'abréger, en les simplifiant, les procédés d'exécution. Il n'en est aucun qui se signale à la fois

comme graveur à l'eau-forte et comme graveur au burin, et le mélange des deux procédés, dans une œuvre unique, est lui-même très-peu fréquent chez les Anversois. Les peintres seuls eurent quelque penchant pour l'eau-forte.

Van Dyck, Jordaens, Van Diepenbeke, Snyders, Van Thulden manièrent la pointe en maîtres consommés, mais les planches de la plupart d'entre eux ne furent jamais que des tentatives, des hors-d'œuvre, à peine moins rares à l'époque de leur production que de nos jours.

Les graveurs de profession ne les suivirent pas et le nombre d'eaux-fortes exécutées d'après Rubens, de son vivant, fut très-borné.

Aucun connaisseur ne songe, pensons-nous, à contester l'intérêt de certaines planches gravées par Van Uden, G. Panneels, F. Van den Wyngaerden ou R. Eynhoudts.

On ne peut se dissimuler, toutefois, que ces artistes, dans la branche spéciale qu'ils cultivent, ne soient éclipsés par des personnalités si éminentes, que le principal intérêt de leurs travaux ne réside dans le fait d'avoir été inspirés par Rubens ou d'avoir été gravés par des peintres.

On peut se demander, aussi, si le glorieux artiste eut une part quelconque à la production de

ces planches. Cette part, assurément, ne put être que très-limitée.

Le Cabinet de Paris conserve une épreuve de la planche des *Noces de Thétis et de Pélée* (B. 41 ; S. 98), gravée à l'eau-forte par François Van den Wyngaerden, et qui a pu faire croire aux relations de Rubens avec ce graveur [1]. L'épreuve dont il s'agit est inachevée et quelques retouches à la plume y ont été faites. C'est ainsi, notamment, que le trident de Neptune a été dessiné sur la planche même.

Mariette qui connaissait cette épreuve pour l'avoir vue au Cabinet du Roi, parle des retouches, et est amené à dire : « elle en avait grand besoin, » car Van den Wyngaerden n'était pas un grand » grec et je doute fort que ce soit lui qui ait ter- » miné la planche au burin et qui l'ait mise dans » l'état où elle se trouve [2]. » Il incline donc à croire que Rubens est lui-même l'auteur des reprises.

Mais ces retouches, encore, n'ont pas donné une haute valeur à la planche et elle ne tient dans l'œuvre de Rubens qu'une place insignifiante.

[1] Van den Wyngaerden était élève de Pontius; il fut reçu franc-maitre de la gilde de St-Luc en 1636-1637. Il est plus connu comme marchand que comme graveur.

[2] *Abecedario*, V, p. 111.

Van den Wyngaerden n'était pas dénué de mérite, nous le reconnaissons, et se montra vraiment artiste dans une composition assez curieuse de Rubens, connue sous le nom de *Satyre à la vaisselle.* On voit le vieux Silène endormi à l'entrée d'une grotte, sur le devant de laquelle sont étalées des merveilles d'orfévrerie qui, peut-être, faisaient partie de la collection de Rubens.

La pointe est ferme, assez brillante et détaille, non sans goût, les richesses accumulées par le peintre.

Van den Wyngaerden, qui ajoute à son nom les mots *fecit aqua forti,* avait produit, cette fois, une œuvre originale et que l'on compare sans trop de désavantage aux bacchanales de Soutman et de Suyderhoef.

Plus marchand que graveur, Van den Wyngaerden publia presque toutes les eaux-fortes qui parurent de son temps en Belgique et bon nombre de planches gravées par Wenceslas Hollar, pendant son séjour à Anvers, furent, sans doute, exécutées à ses frais.

Non moins incertaine est la participation de Rubens à l'exécution de quelques eaux-fortes de Théodore Van Kessel. Nous n'ignorons pas l'existence, au Cabinet de la Bibliothèque nationale de

Paris, d'une épreuve, retouchée au pinceau, de la *Chasse de Méléagre* (B. 21; S. 31-10), une eau-forte de mérite. Mais la simple présence de quelques retouches ne démontre pas nécessairement que le pinceau qui les trace est celui de Rubens. Selon toute apparence, Van Kessel vit le jour en Hollande, seulement en 1620, et ne vint s'établir à Anvers que vers 1652 [1]. Les registres de St-Luc renseignent à l'année 1679, la réception comme franc-maître, d'un Théodore-André Van Kessel, imprimeur en taille-douce, docteur en médecine et, par-dessus le marché, « juge de la Chambre des droits de sortie et d'entrée de S. M. » Aucun autre artiste du même prénom ne se trouve mentionné antérieurement. Nous ne disons pas que Van Kessel, le docteur, soit l'auteur des eaux-fortes qui figurent dans l'œuvre de Rubens. Toutefois, le maître a produit peu de chose : quatre estampes en forme de frise, la Chasse que nous venons de mentionner, l'*Abondance* (B. 27; S. 82), une médiocre eau-forte publiée par Hendrickx, sont les principales planches que l'on a de lui. Nous ne pensons pas qu'il y ait là assez de mérite pour faire croire à l'intervention de Rubens.

[1] *Histoire de la Gravure d'Anvers,* p. 169.

J. Meyssens publia plusieurs estampes de Van Kessel, notamment un beau portrait de Charles V, d'après le Titien.

Mais, fort au delà des Van den Wyngaerden et des Van Kessel, se signale un autre graveur à l'eau-forte, élève de Rubens et — chose trop rare pour être passée sous silence — inscrit comme tel à la gilde de St-Luc : Guillaume Panneels d'Anvers.

Panneels, était peintre, ce qui ne l'empêcha pas d'être aussi un graveur assez fécond et Van den Wyngaerden eut occasion d'éditer un bon nombre de ses planches.

C'était une habitude, en quelque sorte invariable, chez ce graveur, de rappeler par ses eaux-fortes qu'il était l'élève de « l'Apelle anversois ».

S'il fit peu d'honneur à l'illustre maître, l'on n'en est pas moins touché du sentiment d'admiration et de respect dont il était pénétré pour l'artiste dont il avait obtenu les conseils et qui l'honora de sa constante amitié.

La meilleure œuvre que nous ait laissée Panneels, est un portrait de Rubens. Cette planche, qui porte la date de 1630, était exécutée l'année même du second mariage du peintre. Un tableau de la Pinacothèque de Munich démontre que le

graveur rendait le grand artiste, tel que lui-même s'était représenté dans une toile charmante, se promenant avec sa jeune et gracieuse épouse dans leur jardin d'Anvers [1].

Le texte de la planche mérite d'être considéré. On remarquera que, bien que Rubens eût quitté Londres seulement au mois de mars, après avoir été créé chevalier par le roi d'Angleterre et avoir reçu de ce souverain l'épée royale qui venait de lui donner l'accolade, Panneels ne dit rien de l'honneur conféré à son illustre maître et affirme, même, que son épée, il la tient du roi d'Espagne [2].

Excellentissimus D^us D. Petrus Paulus Rubenius pictorum Apelles, decus hujus sæculi, orbis miraculum. Aulam Hispanicam, Gallicam, Anglicam, Belgicam penicillo suo illustravit. Quem gladio donavit Philippus Quartus Hispaniarum et statuit sibi a Secretis in sanctiore suo Consilio Bruxellensi ac jam ad Regem Angliæ Legatum extraordinarium misit. Fecit D. V. studiosissimus Guilelmus Panneels 1630.

Cette inscription est surtout curieuse lorsque

[1] *Katalog der älteren Königlichen Pinakothek*, 1872, nº 287.

[2] C'est ce portrait qui figure en tête de notre volume.

l'on considère combien il était facile à Panneels d'être complétement renseigné sur ce qui concernait Rubens, non par la notoriété publique, mais par le maître lui-même. Involontairement, en lisant ces lignes, on songe aux doutes qu'un écrivain belge des plus consciencieux [1], émet au sujet de l'authenticité du diplôme de chevalier de Rubens, diplôme encore conservé par les descendants du maître [2], et dans lequel est relatée la

[1] ALPHONSE WAUTERS, archiviste de la ville de Bruxelles : *P.-P. Rubens. L'Art*, troisième année, 1877, t. III, p. 206.

[2] Ce diplôme a figuré à l'exposition organisée a Anvers en 1877 lors du centenaire de Rubens. Le texte original en latin et la traduction ont été publiés par M. ANDRÉ VAN HASSELT : *Histoire de P.-P. Rubens*. Bruxelles, 1840, p. 147.

Voici cette traduction :

« Charles, par la grâce de Dieu, roi de la Grande-Bretagne, de France et d'Irlande, défenseur de la foi, etc., à tous ceux Rois, Princes, Ducs, Marquis, Comtes, Barons, Grands, Seigneurs et Nobles, qui ces présentes verront, Salut. Comme notre nature n'a rien de meilleur que de pouvoir dignement récompenser la vertu et comme nous savons que nous avons été élevé si haut en dignité par la Grâce Divine, afin que les bons sachent qu'ils possèdent, après Dieu, un rémunérateur public des mérites humains, — nous avons choisi dans le nombre des bons Pierre-Paul Rubens, issu de la ville d'Anvers *, secrétaire du sérénissime, roi d'Espagne Philippe, et membre de son Conseil privé en Flandre, Gentilhomme de la

* *Ex urbe Antverpiæ oriundum*. M. Van Hasselt dit : « né dans » la ville, etc.

circonstance de la remise de l'épée par le roi d'Angleterre.

Hollar fit du portrait de Panneels une copie

Cour de la Sérénissime Infante Isabelle-Claire-Eugénie, lequel nous est aussi particulièrement cher par son affection et ses mérites envers nous et nos sujets, qu'il s'est rendu recommandable à notre Cour par son insigne fidélité au Roi son maître, par la sagesse et par les connaissances pratiques qui rehaussent si éminemment la noblesse de son esprit et la gloire de sa race; comme, en outre, nous prenons en considération l'intégrité et l'intelligence qu'il a montrées en s'employant à la paix récemment conclue entre nous et le Roi son maître, — nous avons, en souvenir des bonnes qualités dont il a fait preuve et de notre affection spéciale, ajouté à la noblesse de famille dudit Pierre-Paul Rubens la dignité de Chevalier de l'Éperon d'or, et lui avons librement conféré ce grade selon son mérite, et fait présent de l'épée avec laquelle nous l'avons affilié à l'ordre, et afin qu'il reste à ses descendants une preuve évidente de notre faveur, nous avons, après mûre délibération, avec connaissance de cause et selon la plénitude de notre pouvoir royal, ajouté au blason dudit Pierre-Paul Rubens une augmentation d'armes prise dans notre blason royal, à savoir un canton de gueules au lion d'or, tel qu'il se trouve plus clairement dépeint en marge des présentes lettres; voulant et confirmant que ledit Pierre-Paul Rubens, et ses héritiers mâles légitimes puissent porter et employer à perpétuité ladite augmentation d'armes en leur blason, ne doutant pas que toutes ces choses et chacune d'elles en particulier ne soient agréables au sérénissime roi d'Espagne et à la sérénissime archiduchesse d'Autriche. En foi de quoi nous avons fait dresser ces lettres patentes. Ainsi fait en notre palais de Westminster, le quinzième jour du mois de décembre, l'année mil six cent trente

amplifiée (B. 49; S. 37), très-inférieure à l'œuvre originale.

Rien de plus gracieux ni de plus fin que celle-ci. Rubens, vu de face, est, comme toujours, coiffé de son chapeau; il s'incline légèrement et fixe sur nous ce même regard intelligent qui donne tant de charme au beau portrait gravé d'après Van Dyck.

Si Pontius nous a fait connaître le chef d'école,

du glorieux accouchement de la Vierge (*a Virginis partu salutifero*) * de notre règne le sixième.

CHARLES R. »

Voici ce qu'écrit M. Wauters au sujet de ce document :

« Il est aussi faux qu'un acte peut l'être. Charles y prend le titre de roi de la Grande-Bretagne, titre qui n'a été adopté officiellement qu'en 1707, après l'union des deux monarchies, jusque-là complétement distinctes, d'Angleterre et d'Écosse. Le roi qualifie notre peintre de secrétaire du roi d'Espagne et de conseiller de son conseil privé. Quand les rois d'Angleterre ont-ils accordé des augmentations d'armoiries à des étrangers en ajoutant une formule telle que celle-ci : « Cela ne déplaira pas sans doute aux sérénissimes roi d'Espagne et archiduchesse d'Autriche, » comme si l'infante Isabelle avait, après la mort d'Albert, octroyé des anoblissements? Enfin, peut-on admettre comme sérieuse une souscription où un roi anglais, un roi anglican emploie la formule : l'an... « depuis le salutaire accouchement de la Vierge » (*a Virginis partu salutifero*)? »

* M. Van Hasselt traduisait : *De la glorieuse nativité de Notre Seigneur.*

le grand Rubens, à l'apogée de sa gloire, si le portrait du Belvédère doit nous montrer dans peu d'années la figure soucieuse du diplomate [1], trêve pour le moment aux préoccupations ! C'est l'homme en quelque sorte transfiguré par le bonheur, et tel que, dans peu de jours, il conduira à l'autel l'adorable fille de seize ans que son pinceau a immortalisée.

La pointe de Panneels est en général très-maigre et, malgré leur *brio,* ses petites planches ont dans l'effet une certaine âpreté. Il devait aller rondement en besogne, car on peut lire au bas d'une de ses eaux-fortes : *Jupiter et Junon dans l'Olympe :* « *in horas V* », ce que Mariette traduisait par : *in horas vespertinas* (!), et ce qui signifie évidemment, comme le font observer les éditeurs de l'*Abécédaire :* « *in horas quinque* ». Cela n'était pas irréalisable en somme.

Nous n'avons trouvé sur les planches de Panneels aucune date antérieure à 1630. En 1628 il travaillait encore chez Rubens, comme le prouve sa comparution en qualité de témoin à un acte

[1] Ce portrait a été récemment gravé avec beaucoup de talent par M. Lindner pour la Société autrichienne *für Vervielfältigende Kunst.*

dressé, dans l'atelier même du maître, par le notaire Van Breuseghem [1].

La date 1631 apparaît sur un *Saint Georges combattant le dragon* (B. 22; S. 61). A cette époque le graveur était à la cour du margrave de Bade auquel la planche est dédiée.

Panneels semble, du reste, avoir fait en Allemagne un séjour assez prolongé et il date fréquemment ses planches de Francfort-sur-le-Mein. Celle intitulée : *Cursus mundi,* où l'on voit un enfant qui allume une chandelle à la lumière expirante tenue par une vieille femme, porte l'inscription : *In aula reverendissimi ac illustrissimi Principis ac Domini Dni Anshelmi Casimiri Archiepiscopi Moguntini... Principis ac Dni sui clementissimi, hæc pinxit Guillielmus Panneels Antverpiensis quondam discip. excellentissimi pictoris P. P. Rubenii inv. 1631.*

Panneels était donc au service du prince-évêque de Mayence, à l'époque de l'exécution de cette œuvre qui reproduisait une peinture de sa propre main, et non pas un tableau de Rubens. Inutile

[1] De Bie : *Gulden Cabinet*, p. 137. Cet acte était un certificat demandé à Rubens par le peintre Déodat Delmont. Voir aussi *Catalogue du Musée d'Anvers*, troisième édition, p. 107.

de faire observer que la pensée même appartient à celui-ci.

On ne sait rien de plus concernant ce graveur. Andresen, le continuateur de Heller, assure qu'il vit le jour vers 1600 et travailla également à Cologne [1]. Le nombre de ses eaux-fortes s'élève à trente-six. Elles sont exécutées d'après Rubens à l'exception de la pièce citée en dernier lieu.

Toutes ces planches sont de petit format et il est improbable que l'illustre maître intervînt d'une façon quelconque dans leur exécution. Elles n'enrichissaient d'aucun élément nouveau les procédés ni le style de la gravure à l'eau-forte.

Van den Wyngaerden fut l'éditeur de presque toutes les eaux-fortes de Lucas Van Uden, un des meilleurs paysagistes de son temps, et le collaborateur ordinaire de Rubens pour les fonds de paysage de ses toiles [2].

Une suite de quatre pièces, les plus grandes de l'œuvre de Van Uden, se compose de paysages d'après Rubens. Ces pièces passèrent peut-être

[1] *Handbuch für Kupferstichsammler von* ANDREAS ANDRESEN. Leipzig, 1873, II, p. 255.

[2] *Catalogue du Musée d'Anvers*, troisième édition, p. 508.

sous les yeux du peintre, mais on hésite à croire que lui-même eut part à leur exécution. Nous constatons, même, qu'au premier état, ces planches sont dépourvues du nom de Rubens.

Pratiqué de préférence par des peintres, le procédé de l'eau-forte ne fut jamais, nous l'avons dit, qu'un hors-d'œuvre pour les artistes flamands. Certains d'entre eux, doués d'une incontestable habileté, ne laissèrent qu'un très-petit nombre de planches.

Dans l'entourage de Rubens, Quellin et Snyders ne gravèrent que trois eaux-fortes; Abraham Van Diepenbeke n'en laissa même qu'une seule.

Par cela même, ce n'est pas sans surprise que l'on voit le procédé cultivé avec une véritable passion par un des aides les plus constants de Rubens: Théodore Van Thulden, et le talent que déploie ce graveur, rend assez étrange que le peintre n'ait, à aucune époque, songé à tirer parti de son habileté.

Plusieurs auteurs assurent que Van Thulden accompagna Rubens à Paris lorsqu'il y fut mandé par la reine-mère. Cet élève devait être alors bien jeune, étant né en 1607.

Quoi qu'il en soit, — et la question mériterait d'être élucidée — le jeune artiste décora à Paris

l'église des Trinitaires et reproduisit à l'eau-forte, non-seulement la série de ses peintures, mais encore, l'année suivante — 1633 — Melchior Tavernier fit paraître de lui un recueil de cinquante-cinq planches retraçant, d'après les fresques exécutées à Fontainebleau par Niccolo dell'Abate, la suite des travaux *d'Ulysse* [1].

On juge diversement ces planches [2]. Nous trouvons, pour notre part, que dans le nombre il en est d'un fort bon style et qui valent les travaux de Pierre Testa. On devinait que Van Thulden, mis en présence des œuvres de Rubens, était homme à résumer avec assez de talent les grandes conceptions du maître.

L'occasion s'en présenta dès l'année 1635. Lorsque la ville d'Anvers, malgré le triste état de ses finances, couvrit d'arcs de triomphe ses rues et ses places, pour fêter l'arrivée dans ses murs de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, Rubens fut appelé à diriger ce travail décoratif qui, dans son

[1] Seconde édition : *Errores Ulyssis... a Nicolo depicti et in œs incisi a Theodoro Van Thulden. Parisiis*, 1634.

[2] « Les gravures de l'Histoire d'Ulysse n'ont, à nos yeux, d'autre mérite que de conserver » le souvenir de compositions aujourd'hui disparues. » Duplessis : *Merveilles de la gravure*, p. 165.

genre, fut une de ses œuvres les plus grandioses[1].

La municipalité confia à Van Thulden la mission de reproduire à l'eau-forte tous les arcs de triomphe, *spectaculi,* etc., en vingt-cinq planches simples et autant de planches doubles, octroyant de ce chef au graveur une somme de deux mille florins.

Deux cents exemplaires des eaux-fortes accompagnées d'un texte de Gaspard Gevaerts, le secrétaire de la ville, devaient être remis avant la fin de l'année, ce que Van Thulden accepta, quoique l'on fût au 25 mai[2].

Rien de mieux connu que ce grand recueil publié sous le titre de *Pompa Introitus honori serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci S. R. E. card. à S. P. Q. Antverp. decreta et ordonata,* etc.

[1] Dans un savant mémoire sur l'*Influence de l'architecture italienne dans les Pays-Bas,* M. A. Schoy assure « que Rubens ne retira de tout son travail architectural, décoratif et pictural, d'autre récompense que la visite gracieuse de Ferdinand d'Autriche » (p. 364); c'est une erreur. A la date du 30 avril 1635, il fut payé au grand peintre une somme de *cinq mille* florins pour deux peintures insérées dans l'arc de l'église St-Georges, la retouche d'autres peintures et l'ensemble de ses esquisses, Cf. *Bull. des Archives d'Anvers,* VII, p. 29. CXXXIX.

[2] *Bulletin des Archives d'Anvers,* VII, p. 39. Van Thulden reçut le jour même un à-compte de 600 florins.

Envisagé à l'unique point de vue de la gravure, son importance est, sans doute, amoindrie par tant d'œuvres éminentes que nous avons eu l'occasion d'apprécier. On ne peut contester, cependant, qu'il n'ait fallu une somme de talent très-peu ordinaire pour créer un travail de cette portée et lui conserver, dans toutes ses parties, un entrain et une légèreté que semblait avoir exclu des œuvres de l'espèce, l'amour de la précision de l'École anversoise.

Rubens fut appelé, sans aucun doute, à contrôler l'exécution d'une partie des planches de son élève. Van Thulden avait été souvent son auxiliaire et, reproduisant un vaste ensemble créé par le génie du peintre, il est impossible qu'il ne recourût pas aux conseils de l'expérience de celui-ci [1].

S'il fallait démontrer, d'ailleurs, le talent remarquable dont le graveur fit preuve dans un

[1] La dédicace du volume est datée du 18 des calendes de juillet (14 juin 1641). Résulte-t-il de là que, comme l'assure M. Schoy (p. 362), l'œuvre « demeura toujours un mythe » pour Rubens? Cela est contraire aux probabilités comme aux faits. Van Thulden avait soumis un spécimen de ses planches au magistrat d'Anvers dès le mois de mai 1635. Pendant les cinq années qui s'écoulèrent avant la mort de Rubens, il dut produire un bon nombre de planches.

travail qu'il avait, en outre, le mérite d'avoir dessiné lui-même, un point de comparaison des plus sérieux naîtrait d'une planche de S. à Bolswert, souvent insérée dans la *Pompa Introitus Ferdinandi* et représentant un théâtre érigé à Anvers sur le Vieux Marché aux Grains [1]. Malgré son talent, Bolswert produisit une planche d'un très-médiocre effet, dénuée d'expression et de caractère, répondant, en un mot, d'une manière insuffisante à sa destination.

C'est que, bien réellement, le procédé de l'eau-forte pouvait seul donner à l'art de l'illustration ses vrais caractères, et la *Pompa Introitus*, comparée aux livres du même genre qui avaient paru antérieurement, accuse une supériorité dont la bonne part doit revenir, sans aucun doute, à l'intervention de Rubens.

Le jugement favorable que nous portons sur les travaux de Van Thulden n'ira pas, cependant, jusqu'à nous faire proclamer comme digne de Rubens, une suite de vignettes illustrant la parabole de l'*Enfant prodigue,* vignettes publiées en Hollande sous le nom du maître, et dont il a été fait mention dans un précédent chapitre. Ces petites plan-

[1] *Pompa Introitus*, p. 145.

ches qui, certainement, sont de Van Thulden, ne peuvent être mises en parallèle avec les eaux-fortes du livre publié par la municipalité d'Anvers.

Parmi les peintres-graveurs qui travaillèrent aux côtés de Rubens, le dernier fut, probablement, Rombaut Eynhoudts qui avait vu le jour à Anvers en 1613 [1], et fut encore l'élève d'Adam Van Noort, dans l'atelier duquel sa réception eut lieu l'année 1626 [2]. Nous le qualifions de peintre-graveur sur la foi des registres de la gilde de St-Luc qui le mentionnent, à plus d'une reprise, en cette qualité.

Les planches d'Eynhoudts ne sont pas sans analogie avec celles de Jordaens, élève comme lui, de Van Noort. Bien dessinées, elles sont tracées d'une pointe assez lourde.

De Bie ne fait pas mention d'Eynhoudts qui, cependant, a dû laisser des tableaux.

Le nombre de ses eaux-fortes ne va pas à la vingtaine, bien que l'artiste ait survécu de qua-

[1] *Histoire de la gravure d'Anvers*, p. 163.

[2] *Liggeren*, I, p. 636.

rante ans à Rubens d'après lequel il a presque exclusivement gravé [1].

Malgré le peu d'importance des travaux d'Eynhoudts, il est permis de croire que Rubens lui fournit personnellement des sujets de gravure. Cette supposition se fonde sur la circonstance que ses eaux-fortes sont les seules, ou les plus anciennes reproductions, de certaines œuvres qui ont, dans la carrière de Rubens, une véritable importance.

L'*Adoration des Mages* (B. 14; S. 59) reproduit un tableau peint en 1624 pour l'abbaye de St-Michel [2], et constitue encore la meilleure gravure d'une toile célèbre dès l'époque de son exécution. Le tableau de la chapelle du tombeau de Rubens : *La Vierge adorée par plusieurs saints et saintes* (B. 17; S. 48), est aussi la première planche exécutée d'après cette œuvre capitale, et la rend mieux que l'indifférente traduction de Pontius. Le *Saint Christophe* (B. 8; S. 17), d'après le volet extérieur de la *Descente de croix;* le *Pape saint Grégoire et d'autres Saints devant un por-*

[1] Deux planches d'Eynhoudts sont insérées dans le *Teatro de Pinturas* de David Teniers. Bruxelles, 1660.

[2] Ce tableau est aujourd'hui au Musée d'Anvers, nº 298.

tique orné de l'image de la Vierge (B. 4; S. 64), reproduit la célèbre composition peinte à Rome pour l'église de Santa Maria Nuova [1] et, plus tard, placée par Rubens sur le tombeau de sa mère à Anvers. Le tableau de *Saint Pierre et Saint Paul* que Rubens avait donné à la confrérie des Romanistes [2], ne fut jamais gravé depuis, non plus que *Cambyse et le Juge prévaricateur,* ni la composition allégorique sur la *Paix et la félicité d'un État* (B. 58; S. 155) [3].

Les œuvres de R. Eynhoudts acquièrent, par cette circonstance, une somme d'intérêt plus grande que leur valeur artistique ne comporte. D'autre part, il y aurait injustice à leur méconnaître l'élan et la fermeté de fort bons croquis.

C'est incontestablement dans cette classe qu'il faut ranger la plupart des eaux-fortes dont il a été parlé dans ce chapitre.

[1] Voir au sujet de cette toile actuellement conservée au Musée de Grenoble : Alf. Michiels : *L'Art dans l'est et le midi de la France,* p. 353.

[2] On sait que cette confrérie se composait exclusivement d'artistes ayant fait le voyage d'Italie. Elle était placée sous l'invocation de St-Pierre et de St-Paul.

[3] Pinacothèque de Munich, n° 273.

CHAPITRE XIII.

—

La gravure sur bois dans l'œuvre de Rubens. Christophe Jegher.

La grande importance donnée par Rubens à la gravure en taille-douce eut pour effet de restreindre dans des limites étroites le champ abandonné à la gravure sur bois. La librairie anversoise n'avait pas cessé de faire un emploi régulier d'excellents travaux d'ornementation — compléments nécessaires des beaux livres qu'elle mettait au jour — mais il était graduellement devenu de bon goût d'accompagner les volumes de frontispices, et même de vignettes, gravés sur cuivre, malgré les frais et les difficultés résultant de l'insertion de ces planches dans un texte typographique.

Les graveurs sur bois avaient eux-mêmes peu

à peu cédé le pas à leurs confrères du burin et, au XVIIe siècle, leurs travaux n'apparaissent plus qu'à des intervalles éloignés dans les ouvrages issus des presses anversoises.

Les catalogues des gravures exécutées d'après Rubens contiennent près de cent compositions du maître, données à divers imprimeurs, pour servir de titres et d'illustration à des livres. Deux ou trois à peine de ces dessins sont reproduits par la gravure sur bois.

En réalité, la taille d'épargne ne servait plus qu'à des destinations d'une importance artistique très-effacée : fleurons, têtes de chapitres, lettrines, marques d'imprimeurs, parfois des images de piété, destinées à supporter un long tirage, et pouvant être obtenues à bas prix accompagnées d'un texte typographique.

Par la volonté de Rubens, la gravure sur bois fut appelée, un instant, à faire revivre à Anvers les admirables productions du XVIe siècle, à donner au maître des œuvres voisines de ces merveilles de science et d'effet qu'il avait pu voir exécuter lui-même à Mantoue, à l'époque où Andreani vint reproduire par ses procédés spéciaux le *Triomphe de César* de Mantegna, le plus précieux ornement de la demeure des Gonzague.

On ne peut méconnaître la puissance du souvenir de ces œuvres, dans les bois gravés sous la direction de Rubens. Il n'inventait pas plus ici un procédé qu'il ne créait un style ; il entreprenait manifestement de faire renaître, au profit de ses travaux, un genre si admirablement pratiqué pour le Titien et d'autres maîtres italiens, dont l'influence se fait sentir dans les œuvres de toute sa carrière.

Christophe Jegher fut le collaborateur de Rubens dans cet ordre de productions.

Était-il, comme on l'assure — et comme l'indiquerait aussi son nom [1] — d'origine allemande? On peut le croire. Son métier même, plus largement exercé encore de son temps en Allemagne qu'aux Pays-Bas, viendrait, jusqu'à un certain point, corroborer la supposition.

En 1627-1628, Jean-Baptiste Barbé étant doyen de la corporation de St-Luc d'Anvers, Christophe Jegher y fut admis à la maîtrise.

Les registres le qualifient de *houte figuersnyder,* littéralement : tailleur d'images de bois.

Une note relative à des travaux exécutés par Jegher en 1629 et 1630 démontre qu'il gravait

[1] Jegher : *Jäger : chasseur.*

aussi sur plomb [1] et la mention n'a rien qui doive surprendre, car, en réalité, les travaux du maître ont une ampleur surprenante, même pour des gravures sur bois.

Creusant le plomb, il obtenait sans effort des effets vigoureux et l'impression elle-même se trouvait facilitée.

Le tirage coûtait, d'ailleurs, peu de chose, car un imprimeur anversois touchait, en 1630, une somme de 16 florins pour avoir imprimé cinq mille épreuves d'une planche gravée par Jegher [2].

Quelle est la date de l'association de Rubens et de son graveur sur bois? Aucune année inscrite sur leurs planches ne fournit d'indications à cet égard. Lorsque Rubens dessina la marque de l'imprimerie plantinienne : la main tenant le compas avec la devise *Labore et Constantia*, Jegher fut chargé de la gravure, et un compte du 24 juillet 1631 lui alloue, de ce chef, 7 florins [3]. La vignette est signée I. C. I.

Une douzaine de planches naquirent de la col-

[1] *Liggeren*, I, p. 648, et P. Visschers : *Geschiedenis van St-Andrieskerk te Antwerpen*, I, p. 134.

[2] *Liggeren*, I, p. 390.

[3] *Titres et portraits*, etc., explication des marques de l'imprimerie plantinienne.

laboration de Rubens et de Jegher. Que le maître y attachait une importance exceptionnelle, on peut le déduire du fait qu'il s'annonce partout, sur les planches de Jegher, comme l'éditeur de celles-ci : *P. P. Rubens delineavit et excudit*, et que, bien avant toute autre mention, il y inscrit en lettres d'une grandeur démesurée les mots : *Cum privilegiis*, avis énergique aux contrefacteurs.

Les planches de Jegher étaient donc gravées directement sur les dessins de Rubens et celui-ci ne négligeait pas d'en surveiller l'exécution, comme le prouvent assez les précieuses contre-épreuves que conserve le Cabinet de Paris et qui, toutes, portent les traces d'une révision approfondie, ainsi que des modifications que le graveur a fidèlement observées.

Sur quelques-unes de ses planches Jegher accompagne ses initiales du racloir, preuve bien évidente qu'il les a taillées sur le bois.

C'est le cas pour l'*Enfant Jésus jouant avec le petit saint Jean* (B. 40; S. 91) et pour le *Christ tenté par le démon* (B. 37; S. 138). Ce fut à ce procédé qu'il recourut évidemment aussi pour le grand *Jardin d'amour*, dont il existe des épreuves tirées de la planche trouée par des piqûres de vers.

La conviction de quelques iconophiles est moins

complète en ce qui concerne le *Repos en Égypte* (B. 23; S. 114), une œuvre capitale, dont les effets ne paraissent pas toujours se concilier avec le procédé de la taille d'épargne. L'intervalle laissé par le croisement des hachures semble parfois d'une bien grande délicatesse pour supporter le tirage vigoureux de la planche, et l'on pourrait supposer que Jegher usa véritablement, cette fois, d'une planche de plomb.

Quoi qu'il en soit, les travaux du graveur ont un effet, une puissance et une expression qui les associe d'une manière plus intime à la personnalité de Rubens qu'aucune autre reproduction de son œuvre. En réalité, c'est le dessin du maître que nous avons sous les yeux, repris avec toute son ampleur, avec l'énergie de sa touche et l'expression de ses contours.

Ces œuvres excellentes ne perdent rien à être rapprochées des travaux de même nature inspirés par le Titien et le Véronèse.

La vigueur des travaux de Jegher est parfois surprenante. Une *Chaste Suzanne* (B. 36; S. 94) constitue la planche sur bois la plus largement traitée qui jamais ait passé sous une presse, et son impression dut offrir des difficultés énormes.

Hercule exterminant la fureur et la discorde

(B. 14; S. 68), non moins large, est pourtant une œuvre irréprochable de style et d'expression.

Cette planche qui reproduit un des panneaux du plafond de la salle des banquets de Whitehall, fait supposer que Jegher fut en relation avec Rubens à une période assez avancée de la vie du maître. Ce ne fut qu'en 1629, et pendant son séjour à Londres, que Rubens reçut la commande du travail dont il s'agit et ses peintures ne furent placées qu'en 1634 [1].

Il ne nous semble pas que l'on ait rendu pleine justice au talent de Jegher dans l'appréciation de ses travaux. « Son art a fait tant de progrès depuis » la première moitié du XVIIe siècle, dit un écri- » vain, que ses planches nous causent maintenant » une certaine surprise. Leur aspect rude et sau- » vage ne manque pas d'expression ni de carac- » tère. La fougue de Rubens prend là un air de » barbarie très-dramatique [2]. »

Pareil jugement, lorsqu'il s'agit d'apprécier un travail de Rubens ne s'adapte pas mieux à la nature de l'œuvre qu'à son mode d'interprétation.

[1] Sainsbury : *op. cit.*, pp. 183-184.

[2] Alf. Michiels : *Histoire de la peinture flamande.* Paris, 1869, VIII, p. 383.

Il est très-évident que Jegher rendait les dessins de Rubens avec la plus grande fidélité et l'intérêt de ses travaux résulte, précisément, de la conscience avec laquelle il paraît redire les intentions du grand artiste. M. Duplessis le constate avec l'autorité d'un connaisseur éprouvé : « les » estampes de Jegher sont de véritables fac-simile » de Rubens [1] », dit-il.

Jegher n'a pas, au reste, pour seul objectif, l'étalage d'une taille vigoureuse. Une de ses planches les plus importantes et les plus rares est imprimée en trois teintes, de manière à rendre complétement un dessin sur papier brun, rehaussé de blanc. Le vaste paysage boisé qui sert d'arrière-plan à cette composition, est une merveille d'adresse et de légèreté, et les rehauts sont introduits par la main intelligente et discrète d'un coloriste de bonne race.

La signature de Jegher, rapportée plus haut, paraît indiquer que ses prénoms étaient Jean Christophe. La présence des initiales I. C. I., sur la vignette de Moretus, ne laisserait aucun doute à ce sujet, si les planches insérées dans l'*Histoire naturelle d'Eusèbe Nieremberg,* publiées

[1] *Merveilles de la gravure,* p. 158.

par l'imprimerie plantinienne en 1635 [1], et celles d'après Rubens, n'étaient uniformément signées C. I.

Jegher eut un fils, graveur comme lui, portant le prénom de Jean, mais il serait hasardeux d'assigner à ce second artiste toutes les planches signées I. C. I., par la raison qu'il ne fut inscrit à la gilde de St-Luc qu'en 1643-1644. Il a, du reste, signé certaines œuvres *Ioan. Jeghers.*

En 1637, Christophe Jegher signait des lettres C. I. le *Christ en croix,* gravé d'après un tableau de F. Franck, peint pour l'église de St-André à Anvers [2], et pourtant, si l'on rapproche de la vignette de Moretus les planches signées comme elle I. C. I., insérées dans la *Perpetua crux* du R. P. Josse Andries (Anvers, Corneille Woons, 1649), il est impossible de ne pas reconnaître la même main.

Nous ne constatons aucune différence entre les planches de ce petit livre, dont les dessins émanent de Quellin et Sallaert, et celles d'un autre ouvrage qui lui fait suite et porte le titre : *Perpetuus gla-*

[1] *Joannis Eusebii Nierembergii,* etc. *Historiæ Naturæ maximæ peregrinæ, libris XVI, distincta.* Antv. officina Plantiniana, 1635, fol.

[2] *Liggere,* I, p. 649.

dius, publié également par Woons et daté de 1650, ni enfin, d'un troisième livret toujours conçu sur le même plan, mais daté de 1654, et intitulé : *Necessaria ad salutem scientia.* Les illustrations sont partout excellentes, gravées avec un sentiment précis de l'effet pittoresque, et toujours signées I. C. I.

Nagler [1] fixe entre les années 1660 et 1670 la date de la mort de Christophe Jegher. Pourtant le maître avait cessé de vivre déjà en 1652-1653, car une redevance mortuaire était inscrite, à cette date, à la charge de ses héritiers, dans les comptes de la corporation de St-Luc d'Anvers [2].

Malgré cette circonstance, nous hésitons à attribuer plutôt à son fils qu'à lui-même, les planches de la *Necessaria ad salutem scientia,* le livret ayant eu sa première édition en 1653, alors que les bois pouvaient être prêts pour la publication qui fut approuvée à la date du 2 juillet.

Ce qui tendrait à confirmer cette supposition, c'est qu'un dernier opuscule publié par Woons en 1655, pour faire suite aux autres, comme l'indique

[1] *Neues allgemeines Künstler Lexicon.* München, 1838, t. VI, p. 435.

[2] *Liggeren,* II, p. 246. Il était né le 24 août 1596 : *Histoire de la gravure d'Anvers,* p. 141.

son titre : *Praxis virtutum praecipuarum ad salutem necessariarum,* resta sans planches.

C'est indubitablement à Jegher le père que doit être attribuée la gravure des médaillons, imprimés en plusieurs teintes [1], des *Icones Imperatorum Romanorum,* ouvrage publié par Moretus en 1645. L'auteur, Gaspard Gevartius, avait agrandi les types d'Hubert Goltzius en y ajoutant, aussi, plusieurs portraits d'empereurs d'Allemagne, à l'exécution desquels Rubens n'avait pas été étranger [2].

Christophe Jegher ne trouva d'autre imitateur que son fils et l'on ne saurait s'en étonner, tout en le regrettant. Si l'on considère à quel ordre de travaux était réduit un homme de ce mérite, le goût du jour exigeait, évidemment, autre chose que les planches qu'il pouvait donner au public.

Rubens avait discerné en lui l'étoffe d'un maî-

[1] Ces médaillons sont conservés au Musée d'antiquités d'Anvers.

[2] « Plusieurs portraits des Empereurs romains qui s'y trou- » vent furent dessinés par lui, comme l'atteste la préface en » tête des œuvres complètes de Goltzius, publiées en 1644- » 1645. » *Titres et portraits d'après P.-P. Rubens,* texte de la planche 22.

tre; il sut faire briller un instant son génie aux yeux de la foule.

Jegher ne tarda pas à retomber dans ses illustrations de livres de piété [1]; il ne trouva point, sans doute, à s'y enrichir, car nous avons constaté que sa famille se laissa porter sur la liste des insolvables de la gilde de St-Luc, à l'occasion de ses funérailles.

[1] Nous avons sous les yeux un petit drapeau du pèlerinage de Horst (Limbourg) signé I. C. I.

CHAPITRE XIV.

La gravure après Rubens. — Influence des marchands d'estampes. — MARTIN VAN DEN ENDEN. — GILLES HENDRICKX. — GASPARD HUBERTI. — NICOLAS LAUWERS. — Ses collaborateurs et ses élèves : P. DE BALLIU; CONRAD LAUWERS. — ROMBOUT VANDEVELDE. — JEAN MEYSSENS. — Importance de son rôle comme éditeur. — Graveurs qu'il s'associe. — Ses publications. — ABRAHAM VAN DIEPENBEKE. — L'influence étrangère. — Dernière édition des planches de Rubens.

La mort de Rubens devait être un coup fatal pour l'art que son génie avait porté à un si haut degré de splendeur.

Nous l'avons constaté déjà, le glorieux coloriste avait épuisé au profit de son œuvre gigantesque les forces vives de la nombreuse pléiade d'artistes dont le concours avait si puissamment contribué à la réalisation de ses plans grandioses.

Que pouvaient être les peintres aux mains des-

quels tomberait la succession d'un tel maître? Praticiens consommés, ils n'avaient brillé, pour la plupart, que du reflet de la vive lumière projetée par le génie du grand homme. Sa volonté seule semblait les avoir tirés du néant.

La puissance même du génie de Rubens avait préparé le vide que sa mort devait laisser.

Pour les graveurs — et nous n'avons à nous occuper ici que d'eux seuls — la disparition du maître venait tarir une source de travaux qui, par l'Europe entière, avaient rendu leur nom fameux. Créée pour rendre les pages magistrales de Rubens, l'école disparaissait virtuellement avec lui.

On peut rappeler, à ce sujet, les considérations très-justes émises par un historien de la peinture à propos de la décadence rapide qui suivit, en Italie, la mort de Raphaël :

« ... Pope disait qu'Homère, semblable à un
» grand astre, entraîne dans son tourbillon tout
» ce qu'il rencontre dans la sphère de ses mouve-
» ments. Il en est de même de tout grand génie,
» aussi bien dans les arts que dans la poésie. La
» méthode de ces maîtres, de ces chefs d'école,
» justement admirés, devient pour chacun un
» but d'étude, le modèle par excellence. Chacun
» l'adopte : l'artiste, le public qui se pose en juge,

» et l'on ne trouve d'attrait qu'à ce qui se rap-
» proche de ce nouveau type, qu'à ce qui flatte
» ce goût, d'autant plus entraînant qu'il est plus
» général; s'en écarter dans les premiers temps,
» c'est ne vouloir pas plaire; c'est s'engager dans
» une route que l'engouement populaire tiendra
» pour fausse et mauvaise.

» C'est donc une nécessité pour qui vient après
» ces grands génies que de les imiter. Or, quel
» imitateur s'éleva jamais à la hauteur de son
» modèle, surtout si celui-ci est plein de verve et
» d'originalité?

. . . .

» Il n'est que trop vrai! l'expérience le démon-
» tre : après les grands génies l'art, au lieu
» d'avancer encore, tombe en décadence, et, s'alté-
» rant de plus en plus, arrive enfin à une manière
» complétement mauvaise; c'est la nuit [1]. »

Pour la gravure flamande, le progrès ne pouvait naître que de la poursuite d'un idéal nouveau; d'autres voies devaient être frayées vers la perfection.

Elles le furent, en effet, mais la Belgique ne

[1] J. Coindet : *Histoire de la peinture en Italie.* Genève, Paris, 1849, II, p. 275.

vit point briller sur son sol l'aurore d'une renaissance. Semblables à ces germes que le vent emporte, les principes issus de l'enseignement de Rubens, devaient pousser au loin de nouvelles racines.

Fixé dans son pays, au retour de Pologne, Soutman y avait jeté les bases de la grande école où devaient s'illustrer des maîtres fameux, mais fort différents de ceux d'Anvers.

On put voir, bientôt, sous la direction de l'habile maître, les Visscher, les Suyderhoef, les Louys [1], les Van Sompel, s'inspirer à leur tour des œuvres de Rubens, tout en suivant de plus près les maîtres de la Hollande et, sur les bases jetées par le génie des Vorsterman et des Bolswert, édifier un style nouveau, assez puissant, assez varié dans ses moyens, pour rendre dans toute leur expression Frans Hals et Rembrandt lui-même !

En France, Nicolas Pitau, le filleul et l'élève de Nicolas Lauwers [2], devait, avec le concours des

[1] Bien qu'il fût anversois de naissance, Louys devint bourgeois de Harlem. VANDER WILLIGEN, *op. cit.*, p. 203.

[2] P. GÉNARD : *Les grandes familles artistiques d'Anvers*, p. 203. Il ne fut reçu à la gilde de St-Luc qu'en 1644.

Van Schuppen, des Edelinck, des Vermeulen, des Natalis, ses compatriotes, fonder une école destinée à devenir, dans son genre, la première du monde.

A Anvers même, les conditions d'existence s'étaient profondément altérées pour les graveurs.

Les intérêts mercantiles, que l'intervention de Rubens avait classés en seconde ligne pour la majorité de ses collaborateurs, allaient l'emporter, peu à peu, sur les considérations purement esthétiques. La volonté des éditeurs devait seule régler la production.

Les marchands anversois prirent donc, à dater de la mort de Rubens, la véritable direction de l'école et le nom de plusieurs d'entre eux suffit à guider les connaisseurs dans le choix des épreuves.

Martin Van den Eynden — plus justement Van den Enden, selon l'orthographe adoptée par lui-même — fut l'éditeur presque constant des œuvres de S. à Bolswert, et l'on peut assurer, d'une manière générale, que de ses presses sortirent les meilleurs tirages.

Toutes les planches gravées à l'eau-forte par Van Dyck, passèrent par les mains de Van den Enden, de même que la majorité des planches destinées au recueil de portraits dessinés par le maître et reproduits par les habiles graveurs anversois.

Van den Enden, toutefois, ne semble avoir commencé les affaires qu'à une époque relativement avancée; son inscription à la gilde de St-Luc ne date que de 1630-1631 [1]. Nous avons pu nous appuyer sur cette circonstance pour déterminer l'époque probable de production de certaines œuvres de Bolswert.

Le commerce de Van den Enden ne semble avoir été érigé sur le fonds d'aucun prédécesseur. S'il est des épreuves avant l'inscription de son adresse, nous n'en avons point rencontré où son nom se substitue à celui d'un autre marchand.

Sa période d'activité fut de quinze ans, au plus, car, en 1645, le nom de Gilles Hendrickx est déjà inscrit sur des planches qui avaient passé par ses mains.

Nous ne nous croyons pas fondé, à l'instar de quelques auteurs, à considérer les belles estampes issues des presses de Van den Enden comme simplement confiées à son activité commerciale par les maîtres qu'elles reproduisaient. Si Van Dyck prit à sa charge les frais de gravure des portraits de son *Iconographie,* nous n'avons aucune preuve que Rubens en fit autant pour les planches gravées

[1] *Liggeren,* V, p. 15.

d'après ses œuvres et publiées par Van den Enden. On voit, au contraire, le maître continuer ses publications personnelles jusqu'à la fin de sa carrière, et Jacques Moermans paraît avoir été désigné par lui-même pour s'occuper de la vente de ses planches.

Van den Enden faisait donc très-probablement le commerce pour son propre compte, et l'on doit reconnaître que son initiative contribua aux progrès de la gravure par la perfection des œuvres qu'il fit paraître et dont il avait payé l'exécution.

Le discernement apporté par Van den Enden dans le choix de ses collaborateurs explique, en partie, le nombre limité de ceux-ci. S'adressant aux meilleurs artistes, il ne nous fait connaître que de rares débutants que leur mérite appellera plus tard à prendre la direction de l'école.

La disparition de Van den Enden contribua beaucoup à ralentir le mouvement artistique à Anvers.

Si l'on a pu vanter, à propos des portraits de Van Dyck, le talent d'imprimeur de Gilles Hendrickx [1], il est incontestable que cet éditeur avait, en matière d'art, un assez médiocre discernement.

[1] Weber : *Catalogue des estampes anciennes*, etc., p. 45.

En dehors des planches que le successeur de Van den Enden reprit avec le fonds, il contribua à mettre en lumière des œuvres, sans doute commandées et payées par lui-même et, pour un nombre assez restreint de planches vraiment belles, il inonda le marché de produits de la plus insigne médiocrité. Une quinzaine de grandes estampes d'Adrien Lommelin, d'après les œuvres de Rubens, ne peuvent le faire connaître que comme un spéculateur ordinaire. Une de ces pièces, le *Noli me tangere*, dédiée à J.-B. Della Faille, le fils d'Alexandre Della Faille, est datée de 1673. Trente années avaient donc suffi pour amener la gravure flamande à ce degré d'abaissement!

Bien que Martin Van den Enden eût laissé un fils, éditeur comme lui [1], l'on retrouve le plus grand nombre de ses anciennes planches entre les mains de Gaspard Huberti (Huybrechts) dont le nom remplace très-souvent celui de Gilles Hendrickx. Les tirages sont alors aussi mauvais que possible, et parfois même, les dernières traces

[1] Martin Van den Enden II fut inscrit comme éditeur en 1660-1661. Il était né le 25 avril 1633 et avait eu pour parrain Gilles Hendrickx.

du travail primitif ont disparu sous les retouches.

Gaspard Huberti était graveur et ce fut chez lui que Gérard et Jean Edelinck firent leur apprentissage.

Il mourut en 1724.

Martin Van den Enden et Gilles Hendrickx ne sont pas les seuls éditeurs dont le nom paraît sur les planches gravées à Anvers, d'après les maîtres en renom. A côté du premier, le graveur Nicolas Lauwers tenait un commerce d'estampes qu'il alimentait, non-seulement de ses propres travaux, mais de ceux de graveurs estimés : P. Pontius, S. à Bolswert, Alexandre Voet — que nous voyons figurer parmi les parrains de ses nombreux enfants [1] — puis, d'un jeune graveur du nom de Pierre de Balliu, proclamé maître dans son art, dès l'âge de 17 ans [2], et qui fit un séjour en Italie.

Nous savons que Lauwers n'était pas bien scrupuleux sur le choix des moyens auxquels il recourait pour satisfaire aux demandes du public, l'existence d'un atelier clandestin de copistes à ses

[1] GÉNARD : *Grandes familles artistiques d'Anvers, Revue d'histoire et d'archéologie*, I, p. 330.

[2] P. de Balliu était né en 1613. Il grava à Rome un *Saint Michel* d'après le Guide.

gages, ayant été établie par plusieurs témoins dans son procès avec Barbé.

Lauwers forma pourtant des élèves assez distingués : son fils Conrad, Henri Snyers et Nicolas Pitau. En somme, son influence fut considérable, malgré la médiocrité de ses propres travaux.

Pierre de Balliu se signala d'assez bonne heure pour avoir pu entretenir des relations personnelles avec Van Dyck dont plusieurs œuvres furent reproduites par son burin. Il est à remarquer, cependant, que si l'on trouve un certain nombre de planches de sa main dans l'*Iconographie*, ces planches furent publiées par l'éditeur Meyssens [1].

Nous ne lui voyons aucune relation avec Van den Enden ni Hendrickx, et il fut plusieurs fois son propre éditeur.

La délicatesse du talent de de Balliu le rendait particulièrement apte à reproduire les œuvres de Van Dyck, ce qu'il fit, du reste, avec grand hon-

[1] Nous ne pensons pas qu'il puisse y avoir aucun doute sur la nature de l'intervention de Meyssens dans l'*Iconographie* proprement dite. Si l'on trouve fusionnées dans un même tout les planches publiées par lui et celles de Hendrickx, c'est tout simplement à une spéculation de librairie, de date relativement récente, que la circonstance doit être attribuée. Nous revenons sur cette circonstance, page 471.

neur. Sa manière le rapproche de Pierre de Jode le jeune, dont presque tous les procédés sont aussi les siens.

A la suite des deux planches importantes de S. à Bolswert d'après le *Christ en croix* de Van Dyck, ce fut certainement de Balliu qui traduisit avec le plus de perfection un sujet analogue du grand peintre; sa planche est datée de 1643.

Plusieurs des élèves de Rubens : les Diepenbeke, les Van Thulden, les Quellin trouvèrent en de Balliu le meilleur interprète qu'ils eurent jamais et la *Chaste Suzanne*, d'après Martin Pepyn, a les qualités les plus sérieuses de vigueur et de coloris.

Pierre de Balliu fut appelé à donner un pendant à la planche de *Renaud et Armide*, gravée, d'après Van Dyck, par Pierre de Jode le jeune, estampe que nous avons qualifiée de chef-d'œuvre de l'artiste. C'était une interprétation nouvelle d'un même sujet.

Balliu n'était pas de force à égaler la planche parfaite de son prédécesseur et ne produisit même pas, cette fois, sa meilleure œuvre. Pourtant, il fit preuve d'un ensemble de qualités qui devenait de plus en plus rare dans l'École anversoise.

Nous ne saurions préciser l'époque de la carrière de de Balliu à laquelle fut éditée par Lauwers, la planche qui donne la plus haute idée de son talent : *Le combat des Centaures et des Lapithes* d'après Rubens.

Jugée dans ses meilleurs tirages, cette estampe se signale comme absolument digne de la bonne époque de l'École et elle eut, sans doute, mérité l'approbation du grand peintre.

Il convient d'attribuer à ce travail la priorité sur quelques planches qui parurent chez Rombaut Van de Velde et dont l'une : *La rencontre de Jacob et d'Esaü* d'après Rubens (B. 14; S. 30), n'est datée que de 1652.

Rombaut Van de Velde ne fut, effectivement, inscrit comme éditeur à la gilde de St-Luc qu'en 1645-1646, et nous savons qu'à cette époque le vieux Lauwers approchait du terme de sa carrière.

C'est de 1660, seulement, que date l'inscription officielle du fils de Nicolas Lauwers, Conrad, parmi les francs-maîtres.

Dès l'année 1651 — quelques mois avant la mort de son père — nous l'avons vu autorisé par les Dominicaines d'Anvers à copier le *Christ en croix* de Van Dyck, planche commandée à S. à

Bolswert [1], et, bien que le travail fût d'importance secondaire, la commande impliquait un savoir constaté.

L'année suivante, Conrad Lauwers gravait d'après Quellin le *Baptême de l'empereur du Monomotapa.* On a conclu d'un passage de De Bie que le jeune Lauwers avait travaillé à Paris et il est probable que la maîtrise ne lui fut conférée qu'à son retour à Anvers, d'autant plus qu'il était alors âgé de 28 ans.

Bien que Lauwers, le fils, se rattache encore à l'école de Rubens, son rôle y est d'importance secondaire. Son père l'employa certainement parmi ses copistes et paraît lui avoir confié la reproduction de certaines planches de Bolswert : le *Mariage de la Vierge* et les *Quatre Évangélistes.*

Nous trouvons, d'autre part, une planche de lui, exécutée directement d'après une œuvre de Rubens: *Élie au désert* (B. 26; S. 65), composition destinée, selon toute vraisemblance, à figurer dans la suite des tapisseries dites du duc d'Olivarez [2].

[1] Voyez p. 350.

[2] Ce tableau est actuellement au Louvre : *École flamande,* p. 426.

Elle classe le graveur à un rang très-estimable.

On ne peut, toutefois, se défendre de croire à l'intervention de Bolswert dans cette œuvre qui faisait partie d'un ensemble dans lequel ce graveur avait lui-même traité, avec une supériorité si grande, quelques sujets. Conrad se trouva peut-être soutenu un instant sur les ailes puissantes de l'illustre graveur. Abandonné à ses propres moyens il s'éclipse dans les rangs secondaires de l'école.

L'année de la mort de Rubens, la gilde de St-Luc était appelée à prononcer l'admission d'un éditeur dont l'initiative intelligente donna naissance à des travaux d'une réelle valeur. C'était Jean Meyssens.

Peintre et graveur, il était alors âgé de 28 ans, ayant vu le jour à Bruxelles en 1612. Au bas de son portrait publié en 1649 et gravé par son fils d'après lui-même, on lit cette phrase : *il tient à présent sa résidence en la ville d'Anvers où, pardessus l'exercice du pinceau, il fait profession de vendre des printes en la cognoissance desquels il est singulièrement versé.*

Meyssens appela à lui tous les graveurs anversois de talent, Vorsterman et Bolswert exceptés —

sans doute parce qu'ils étaient liés à d'autres éditeurs — et, fort de leur concours, n'hésita pas à entreprendre une publication destinée à faire concurrence à Hendrickx : un recueil de portraits conçu sur le plan de l'*Iconographie* de Van Dyck et où vinrent prendre place, en même temps, des travaux d'après d'autres artistes. Il poursuivit cette œuvre pendant plusieurs années.

Tous les auteurs assurent qu'une partie des planches gravées pour Van den Enden passèrent aux mains de Meyssens.

Nous ne connaissons que deux portraits qui tendent à justifier cette assertion : celui de Paul De Vos et celui de T. Willeborts Bosschaerts, dont on ne connaît même jusqu'à ce jour qu'une seule épreuve portant l'adresse de Meyssens.

Il put se faire que Van Dyck vint prêter un certain concours à Meyssens pour la publication de son recueil. Le grand peintre était lié avec l'éditeur; il avait fait autrefois son portrait — que Meyssens ne manqua pas d'insérer dans sa collection — et les portraits de personnages de l'aristocratie anglaise qui furent gravés à Anvers, avaient nécessairement été dessinés à Londres, peut-être, donc, sous la direction de Van Dyck.

Mais, pour qu'il en fût ainsi, le commencement de la publication de Meyssens devrait remonter à une date antérieure au transfert de l'entreprise de Van den Enden à Gilles Hendrickx, car Van Dyck — ne l'oublions pas — mourut à la fin de 1641.

Si l'on trouve dans les exemplaires postérieurs de l'*Iconographie* des planches de l'ancien fonds de Meyssens, la suite publiée par cet éditeur n'en avait pas moins un caractère totalement indépendant. La circonstance est établie souverainement par l'existence d'un titre gravé par C. Galle le jeune, d'après N. Van der Horst, et qui fut donné comme frontispice à l'ouvrage de Meyssens, après avoir orné d'abord le livre du sieur de la Serre : *Mausolée érigé à la mémoire d'Isabelle Claire Eugénie, infante d'Espagne.* Bruxelles, Pepermans, 1634.

La planche modifiée est rarissime, mais peu remarquable et d'un goût plus que médiocre.

Dans les deux états on voit le roi d'Espagne, Philippe IV, assis sur un trône auquel conduisent de nombreux degrés. Les rampes de cet escalier sont garnies de lions accroupis, au nombre de douze, tenant des sceptres et des couronnes. Outre l'inscription que Meyssens fit ajouter à la planche,

il donna au roi des moustaches retroussées. On lit sur un socle placé à l'avant-plan :

THEATRUM PRINCIPUM
VIRORUMQ. DOCTRINA ET ARTE PINGENDI CLARISSIMORUM
AB
ANTONIO VAN DYCK ET ALIIS AD VIVUM
EXPRESSORUM
SUMPTIBUS JOAN. MEYSSENS
ANTVERPIÆ.

Les graveurs qui furent appelés à seconder Meyssens dans son entreprise étaient, avec Pontius et P. de Jode : Conrad Waumans, un des élèves du premier, reçu maître en 1636-1637; Henri Snyers, issu de l'école de Nicolas Lauwers; Pierre Rucholle, Jacques Neefs, Michel Natalis, Pierre Van Lisebetten, Pierre de Balliu, Corneille Galle le jeune et enfin, Wenceslas Hollar, que la guerre avait chassé de Londres et qui gravait pour Meyssens, non-seulement des portraits, mais encore la lettre de ses publications.

L'éditeur lui-même joignit au recueil quatre planches de son propre burin, œuvres assez médiocres, à la vérité.

M. Wibiral pense que la suite des portraits de

Meyssens ne forma jamais un recueil muni d'un titre [1]. Nous sommes d'un tout autre avis. L'existence même du frontispice dont on vient de voir le texte, nous paraît une preuve évidente de l'erreur de l'écrivain viennois auquel ce titre, d'ailleurs, n'est pas resté inconnu. Que si l'on ne rencontre pas dans son état primitif la collection des portraits publiés par Meyssens, ce fait s'explique très-bien par la fusion postérieure d'une partie des planches qui la composent, avec les planches de Van den Enden et de Hendrickx, pour arriver à former ainsi un ensemble plus imposant de portraits de Van Dyck. Le frontispice devenait alors sans objet comme annonçant des planches d'après d'autres artistes.

Si, toutefois, l'on considère que Meyssens publiait jusqu'à trente-cinq effigies, d'après Van Dyck, il suffisait de quinze planches, à peine, d'après d'autres maîtres, pour arriver au nombre de cinquante, réunion très-respectable de portraits de princes, de savants et d'artistes annoncés par le titre.

Il existe, d'ailleurs, dans l'œuvre des maîtres qui furent au service de Meyssens, des portraits

[1] Wibiral, *Op. cit.*, p. 18.

que leur format et leur physionomie désignent comme ayant pu figurer à côté des œuvres fondues, plus tard, dans l'*Iconographie* de Van Dyck. Le portrait de Balthasar Moretus, par Corneille Galle, le jeune, ceux de Raphaël, du baron de Lamboy et de Baudouin Van Eck, par Paul Pontius, ceux enfin d'Alexandre Adriaenssens, par Antoine Van der Does, et de Van Opstal, par un anonyme, sont du nombre.

Meyssens soutint le renom de l'École anversoise pour le moins aussi dignement que son confrère Hendrickx. Appelant de nouveaux maîtres à se produire à côté de leurs devanciers, il provoquait une émulation salutaire et, montrant la voie aux jeunes, par l'exemple des aînés, il parvint à mettre au jour le précieux recueil d'*Images d'hommes d'esprit sublime qui, par leur art et science, devront vivre éternellement et dont la louange et renommée, fait étonner le monde.*

Ce livre parut en 1649, avec une dédicace à Michel Leblond, que l'éditeur déclare lui avoir inspiré l'idée de son recueil.

Avec les graveurs déjà cités, Meyssens admit, cette fois, à graver pour lui : Corneille van Caukercken, Ant. Van der Does, Ant. Couchet (Coget), François Van den Steen, C. Van Savoyen, Lucas

Vorsterman le jeune, Alexandre Voet, Frédéric Bouttats et Arthur Loemans.

Corneille De Bie obtint plus tard toutes ces planches pour les insérer dans son *Gulden Cabinet*.

Toujours environné de son groupe de collaborateurs, Meyssens mit au jour *Les portraits de tous les souverains, princes et ducs de Brabant, recueillis de divers cabinets et originaux antiques deseignez par Jean Meyssens*[1].

La meilleure planche de ce livre est, incontestablement, le titre qui émanait d'un jeune homme, Richard Collin, que l'on voit s'annoncer comme ayant gravé toutes les armoiries du recueil auquel il ne collabora pas autrement[2]. Par contre, plusieurs portraits sont l'œuvre de Pierre Van Schuppen, qui devait bientôt s'illustrer en France.

Nous savons par De Bie[3] que Meyssens maniait

[1] Ce recueil de cinquante-quatre planches reçut par la suite un nouveau titre ajouté par Martin Van den Enden le jeune : *Les effigies des souverains et ducs de Brabant avec leur chronologie, armes et devises. — On les vend à Anvers chez Martin Van den Enden, marchand de tailles-douces sur le coing de la rue de Beddestraet sur le marché des souliers.*

[2] Il devint plus tard le premier graveur de son pays et reçut le titre de chalcographe du roi d'Espagne Charles II. Voy. PINCHART : *Archives des arts, sciences et lettres*, etc., t. I, p. 191.

[3] *Gulden Cabinet*, p. 386.

le pinceau et avait une aptitude merveilleuse comme copiste, à telles enseignes que des portraits de Van Dyck furent si bien imités par lui, que les copies étaient prises pour des originaux par les connaisseurs les plus experts, du vivant même de Van Dyck.

Nous n'avons pas à suivre Jean Meyssens à travers ses diverses entreprises commerciales. S'il vécut assez pour voir descendre dans la tombe les maîtres les plus éminents de la gravure flamande, il eut, en revanche, la satisfaction de voir plusieurs d'entre ceux dont il avait été des premiers à constater le mérite, arriver aux premiers rangs de leur profession.

Il mourut le 18 septembre 1670 [1] et son fonds semble avoir passé — du moins en partie — aux mains de Jacobus de Man.

Si Meyssens retarda quelque peu la chute de l'École anversoise, il n'était au pouvoir de personne d'en prévenir la désorganisation finale.

Aucun des graveurs qu'il avait associés à ses publications n'était dépourvu d'adresse ni d'un

[1] M. Wibiral a constaté par l'étude de la marque des papiers que c'est, précisément, vers cette époque, que le nom de Meyssens disparaît des planches qu'il avait fait graver d'après Van Dyck.

ordre de qualités pratiques acquises à bonne école. Il leur manquait une direction que ne pouvaient remplacer les exigences de quelques marchands.

Henri Snyers, Michel Natalis et Corneille Van Caukerken étaient hommes à prouver qu'il restait à l'École flamande de gravure des éléments de légitime grandeur.

Travaillant aux côtés d'un des élèves les plus intelligents de Rubens, Abraham Van Diepenbeke — qui fut aussi l'éditeur de leurs planches — ils donnèrent à des travaux d'après ce maître, d'après Rubens et Van Dyck, assez de style, d'expression et de caractère, pour mériter une place honorable parmi les représentants de la grande école. Ce fut à peine un temps d'arrêt dans une voie de transformation.

L'École flamande n'appuyait plus, comme naguère, ses principes de l'autorité indiscutable d'un chef tel que Rubens, et les travaux d'une portée exclusivement artistique entraient en parallèle, de plus en plus fréquent, avec des productions créées sous l'inspiration de maîtres très-dignes, en somme, de faire autorité.

Si la France pouvait emprunter à sa voisine des praticiens plus expérimentés que ceux qu'elle possédait elle-même, son école leur fournissait,

en échange, des modèles mieux appropriés au goût dominant.

On ne peut se dissimuler que les Anversois n'eussent été, de bonne heure, entraînés dans le mouvement de l'École française. Déjà même les œuvres que nous venons d'admirer annoncent l'avénement prochain d'un nouveau style.

Sous la conduite habile et régulière du burin, se manifeste la froideur des théories de Bloemaert, un Hollandais qui passa quarante années de sa vie à graver des Italiens, et dont les principes, très-appréciés en France, ne pouvaient faire la loi aux Flamands que par l'intervention d'une école de peinture que ne leur offrait plus le sol natal.

Bien qu'il s'attache un intérêt médiocre au cuivre usé d'une estampe, il peut n'être pas hors de propos de terminer ce chapitre par quelques indications sur le sort d'un certain nombre de planches exécutées par les meilleurs graveurs de Rubens.

Nous avons retrouvé déjà la *Descente de croix*, de Vorsterman, sous une manière-noire de Hodges, publiée en 1805 à Amsterdam [1]. C'est dans la même

[1] Voir page 174.

ville que se trouvait rassemblé, à la même époque, un ensemble respectable de cuivres originaux de Vorsterman, de Pontius, de Bolswert, de Witdoeck, etc. Il parut alors, nous ignorons chez quel éditeur (Maaskamp ou Hodges), un recueil intitulé : Œuvres *de* P.-P. Rubens *et* A. Van Dyck, *gravées par* S. *et* B. a Bolswert, Luc Vorsterman, Paul Pontius *et autres célèbres artistes.* Amsterdam (1804 à 1808). L'ouvrage se publia par livraisons; il fut accompagné d'un texte général, d'une notice et d'une table, le tout en français.

La Notice assure qu'après la mort de Van den Enden, de Hendricx et des autres éditeurs, ces planches se trouvaient réparties entre les descendants de Rubens et divers particuliers qui n'en firent aucun usage. Que plus tard, le prince Charles de Lorraine en recueillit un grand nombre et qu'en même temps M. Van Heurck, conseiller de commerce, et quelques autres personnes avaient en leur possession la majeure partie de ces travaux. « C'est de ces différentes collections, ajoute la Notice, que provient le choix que nous offrons ici. »

Parmi ces estampes se trouvent entre autres : de Vorsterman : l'*Adoration des Mages* (en deux feuilles), le *Retour d'Égypte, Saint François recevant les stigmates,* le *Martyre de saint Laurent,*

Loth sortant de Sodome. De PONTIUS : l'*Adoration des Bergers*, la *Flagellation*, le *Christ en croix* (le coup de poing), le *Christ au tombeau*, l'*Assomption de la Vierge*, la *Vierge adorée par plusieurs saints et saintes* (tombeau de Rubens). De B. A BOLSWERT : la *Résurrection de Lazare* et le *Christ en croix* (le coup de lance). De S. A BOLSWERT : la *Destruction de l'Idolâtrie* et le *Triomphe de l'Eucharistie*, l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages*, la *Pêche miraculeuse*, le *Christ montré au peuple*, le *Christ en croix* (Christus crucifixus), les *Trois croix*, la *Trinité*, deux planches de l'*Assomption*, trois planches de la *Sainte Famille*, l'*Éducation de la Vierge*, *Saint Ignace*, *Saint François-Xavier*, la *Chasse au Lion*, la *Continence de Scipion* et plusieurs paysages. De N. RYCKEMANS : l'*Adoration des Mages*. De MARINUS : la *Fuite en Égypte*, les *Miracles de saint François-Xavier et de saint Ignace*. De WITDOECK : l'*Élévation de la croix* (en trois feuilles), les *Disciples d'Emaüs*.

Il y a, en outre, des planches de Nicolas et de Conrad Lauwers, de P. De Jode, de Jacques Neefs, de Lommelin, de Clouet, enfin, de Van den Wyngaerden, Pilsen et Van Orley, le tout formant un ensemble de quatre-vingt-huit planches d'après Rubens et Van Dyck.

D'après la tradition, les éditeurs hollandais, leur tirage effectué, auraient détruit les cuivres. Nous constatons, effectivement, qu'aucune des planches mentionnées ci-dessus, ne se retrouve dans les chalcographies contemporaines.

La chalcographie du Louvre possède de VORSTERMAN : le *Combat des Amazones*, la *Sainte Famille* de 1620, *Suzanne et les vieillards*, et *Job tourmenté par les démons*. De BOLSWERT : le *Mariage de la Vierge*, la *Nativité*, le *Retour d'Égypte*, la *Résurrection*, l'*Ascension*, *Sainte Barbe*, *Sainte Catherine*. De PONTIUS : la *Suzanne* de 1624. Le Cabinet de Bruxelles possède, du même graveur, le cuivre du grand portrait de l'Infante Isabelle.

Toutes ces planches, lorsque la rouille les a épargnées et qu'elles sont aux mains d'imprimeurs adroits, donnent encore des épreuves satisfaisantes.

CHAPITRE XV.

Influence des graveurs de Rubens à l'étranger. — Accueil fait en France aux œuvres du maître. — CLAUDE VIGNON. — Les copistes : RAGOT; ANT. MASSON ; PIERRE DARET; GILLES ROUSSELET ; ÉTIENNE PICARD-LE-ROMAIN. — P. DEVAULX. — L'École française sous Louis XIV. — L'Édit de St-Jean de Luz. — *La Galerie du Luxembourg*. — FLIPART. — LEMPEREUR. — La gravure en Hollande. — SOUTMAN et la seconde École de Harlem. — JONAS SUYDERHOEF. — CORNEILLE VISSCHER. — J. LOUYS. — CORNEILLE VAN DALEN. — ABRAHAM BLOTELING. — La gravure en Angleterre. — J. PAYNE. — W. FAITHORNE. — R. STREATER. — La gravure en Allemagne. — PIERRE ISSELBURG. — JOACHIM VON SANDRART et J. SANDRART. — W. HOLLAR. — Fin de l'École anversoise. — Conclusion.

L'École de Rubens — et sous ce titre nous comprenons aussi les maîtres issus de ceux qui furent les collaborateurs immédiats du peintre — l'École de Rubens produisit au delà de *cinq cents* planches inspirées d'œuvres de son illustre chef.

Rien de plus remarquable que l'unité de style et d'effet qui règnent dans ce vaste ensemble, auquel concourent des mains si nombreuses.

Pendant un demi-siècle d'incessante production, aucun principe nouveau n'a le pouvoir de distraire les graveurs de l'accomplissement de leur tâche. La formule du maître devait seule prévaloir et si l'on a dit de Rembrandt qu'il ne pouvait être formé que par Rembrandt, on peut dire avec non moins de vérité, que Rubens ne pouvait être dignement interprété que par lui-même.

En réalité, si le puissant Anversois attirait à lui des praticiens habiles, ce n'était pour abandonner à leur discrétion ni le choix des modèles ni la forme la plus convenable à leur traduction.

Par sa volonté, une direction nouvelle était imprimée à tous ces talents d'origine et de complexion diverses. Bien peu venaient transitoirement s'inspirer d'une œuvre de Rubens, pour retourner à des travaux d'autre nature, la tâche accomplie.

Sous la discipline du maître — et même séparés de lui — ils étaient acquis à son style et à sa manière. S'en écarter eût été déchoir.

Nous ne nous étonnons donc point de l'absence des graveurs de Rubens dans les groupes d'inter-

prêtes qui environnent des maîtres en renom dans d'autres écoles.

Si Vorsterman — pour nous borner à ce seul exemple — a pu graver Philippe de Champagne, il compte parmi les interprètes les moins heureux de ce grand peintre, infiniment mieux servi par Edelinck ou Morin.

Mais, sans rechercher d'une manière plus spéciale la part d'intervention de tel maître déterminé de l'école de Rubens, dans la reproduction des œuvres des écoles étrangères, l'on est amené logiquement à considérer la somme d'influence que put exercer sur la gravure, en général, l'exemple des vigoureux représentants de l'École anversoise.

Les précautions prises par Rubens pour empêcher la transcription illicite de ses estampes, pour soustraire ses œuvres à des reproductions faites à son insu, peuvent suffire à expliquer l'absence presque générale de planches exécutées d'après lui, de son vivant, en pays étranger.

Si le doute n'est guère possible sur la valeur attribuée en tous lieux aux peintures du grand coloriste, des raisons nombreuses nous portent à croire que ses estampes étaient à peine moins bien accueillies.

Malgré les priviléges obtenus en France et en

Hollande, dans l'un et l'autre pays des graveurs, souvent très-habiles, s'attachaient à imiter, sinon à contrefaire dans un but frauduleux, les meilleures planches issues des presses anversoises. Le procès intenté par Rubens devant le Parlement de Paris prouverait, au besoin, le succès de ses œuvres auprès du public français.

Il fallait, en somme, que la marchandise fût d'un débit courant pour tenter la cupidité des éditeurs. Ne nous en tenons donc pas à la lettre de cette observation de Rubens, que Tavernier ne lui avait demandé qu'une seule fois des gravures, pour croire que l'on ne connaissait pas en France ces productions. Cela prouverait — et le maître l'entendait sans doute ainsi — que la France était inondée de copies.

Pourtant, si à diverses époques, la gravure française fut redevable d'une partie de ses succès à l'intervention des Flamands, il faut reconnaître que la tendance générale du goût, du moins à l'époque de Rubens, ne sollicitait pas nécessairement l'introduction du style de ses gravures.

Le règne de Louis XIII fut incontestablement pour l'art français une période plus nationale que ne l'avait été la précédente et les noms seuls des maîtres qui s'illustrèrent à cette époque, indiquent

un art plus proche, dans tous les cas, de l'Italie que de la Flandre.

La mission confiée à Rubens par la reine-mère, de décorer de ses peintures le palais du Luxembourg, impliquait moins une reconnaissance unanime du génie du maître qu'une sympathie personnelle, née sans doute des relations du peintre avec la cour de Mantoue, unie par des liens de parenté si proches à celle de France [1].

Et même après que l'illustre maître eut fait preuve dans le travail des qualités les plus rares, sa supériorité semblait si peu évidente aux yeux des « grands » qui seuls pouvaient contempler son œuvre, que Richelieu écrivait encore à la reine, au mois d'avril 1629, en lui recommandant le Josépin pour l'exécution de la nouvelle galerie dont elle avait conçu le projet [2].

La France ne devait entrer que plus tard dans un courant d'idées qui la rapprocherait de Rubens et, certes, l'on ne pouvait attendre des admirateurs du Poussin qu'ils ouvrissent la marche.

A l'époque même où Le Brun et Mignard s'in-

[1] La duchesse de Mantoue, femme de Vincent de Gonzague, était la sœur de Marie de Médicis.

[2] *Archives de l'art français*, I, p. 91, note 1.

spiraient bien manifestement des conceptions du vigoureux Flamand [1], il s'en fallait de beaucoup encore que l'on rendît pleine justice au maître.

« Je sais bien que tout le monde n'est pas de

[1] Le Brun signe comme peintre un *Christ en croix* dont la Vierge est empruntée au *Christ à l'éponge* de Van Dyck et le Sauveur à une œuvre de Rubens. Landry a laissé une planche de cette composition. Malgré la très-grande vogue de Le Brun, on n'ignorait pas absolument à Paris sa propension à prendre son bien où il le trouvait. On sait quelle riche collection de dessins de maîtres, et surtout de Rubens, possédait le banquier Jabach de Cologne. A l'époque où Bernin vint en France pour s'occuper des plans du Louvre, Jabach habitait également Paris. On avait pris jour pour une visite du statuaire romain chez Jabach, mais au dernier moment, celui-ci fit dire qu'il partait pour la campagne et la visite n'eut point lieu. M. de Chantelou, qui avait été attaché à la personne du Bernin, pendant son séjour à Paris, consigne à ce sujet dans ses notes le passage suivant :

« ..... Le soir l'abbé Butti est venu et M. de Ménars aussi. L'abbé m'a dit qu'il savait de bonne part que c'était Le Brun qui avait empêché Jabach de faire voir ses dessins au Cavalier *, crainte qu'il ne remarquât les choses qu'il avait dérobées dedans et mises dans ses ouvrages; que pour cela même il ne voulait pas que le Cavalier allât aux Gobelins; que des peintres italiens l'avaient assuré que ce qu'il faisait de bon était tout tiré des dessins de Jabach. » (*Journal de Voyage du cavalier Bernin en France*, par M. DE CHANTELOU, manuscrit inédit publié et annoté par M. LUDOVIC LALANNE, *Gazette des Beaux-Arts*, XVII, 2me période, p. 74.)

* On nommait ainsi le Bernin.

» mon sentiment sur les œuvres de Rubens, écri-
» vait de Piles [1], et qu'un fort grand nombre de
» peintres et de curieux s'opposaient de toutes
» leurs forces à mon sentiment lorsque je déterrai
» (si je l'ose dire ainsi) le mérite de ce grand
» homme qui n'était regardé que comme un
» peintre au-dessous du médiocre. »

Et ce jugement est confirmé dans ces vers d'un curieux poëme datant de la même époque [2] :

« *Autrefois dans Paris sa gloire fut petite,*
» *Les peintres de son temps la voulurent ternir,*
» *Maintenant elle y réssuscite.* »

Nous n'avons pu découvrir qu'une seule estampe originale, sans doute contemporaine de Rubens, exécutée d'après lui en France, et encore est-elle peu importante par les dimensions ou le caractère.

C'est une eau-forte de la *Vierge entourée des Innocents,* gravée par Claude Vignon d'après un tableau qui est aujourd'hui au Louvre [3] et qui

[1] *Cours de peinture par principes,* édition d'Amsterdam, 1767, I, p. 273.

[2] *Le banquet des curieux : Revue universelle des arts,* t. IV (1856), p. 47.

[3] *Catalogue du Louvre,* n° 428. M. Robert-Dumesnil n'a pas connu cette eau-forte qui n'est décrite que dans le supplément à son *Peintre-Graveur,* XI, p. 317, n° 3.

faisait déjà partie de la collection de Louis XIV.

Une comparaison soigneuse nous permet d'affirmer que l'eau-forte de Vignon n'est pas une réduction de la grande planche de Corneille Visscher d'après la même œuvre. Elle est publiée par Langlois, dit « *Ciartres* », que Rubens dut connaître personnellement [1], et gravée par un maître qui avait vu le jour en 1590.

Le caractère de la planche dit assez que l'on ne visait pas encore à Paris à suivre les précédents si vaillamment posés par les graveurs anversois.

Un revirement était, pourtant, à la veille de s'opérer. Si l'on considère les copies excellentes gravées par Ragot d'après les planches des principaux maîtres de l'école de Rubens et qui parurent, tant chez lui-même que chez P. Mariette, à l'*Espérance,* ou chez Van Merlen à *la Ville d'Anvers,* les principales enseignes de Paris, l'on ne peut douter que l'attention des graveurs n'eût été vraiment attirée vers un genre qui se prêtait si bien à la reproduction des vastes ensembles de Lebrun.

Antoine Masson, qui travaillait à côté de ce maître et fut le premier graveur français de son

[1] En 1641 Claude Vignon écrivait à Langlois pour le prier de le conduire chez Van Dyck qui était alors à Paris, MARIETTE, II, p. 175.

temps, s'essaya même directement à graver d'après Rubens une œuvre approfondie : l'*Assomption de la Vierge* (B. 10; S. 30), probablement d'après la planche de Pontius et, s'il y réussit médiocrement, l'on ne peut méconnaître dans plus d'une de ses planches, notamment la fameuse « *Nappe* » d'après le Titien, une recherche évidente à se rapprocher de la taille apparente des Flamands.

Pierre Daret, d'autre part (1610-1675 ?), s'appliqua à copier avec un soin scrupuleux la *Vierge et l'enfant Jésus* de Bolswert (B. 36; S. 79) et l'ensemble de son œuvre le rapproche visiblement des graveurs belges, alors même qu'il reste le traducteur de Simon Vouet. Il a, du reste, gravé aussi Gérard Zeghers.

Plus évident encore est, dans certaines œuvres de Gilles Rousselet — un des collaborateurs de Philippe de Champagne — le souvenir des Flamands.

Sans égaler aucun des maîtres de l'École anversoise, il évoquera aux yeux des connaisseurs le souvenir de ces praticiens, dans son *Saint Antoine de Padoue aux pieds de la Vierge* d'après une peinture de Van Dyck du Cabinet du Roi.

Étienne Picart, à son tour, voulut copier la grande planche de la *Destruction de l'Idolâtrie,* avec un soin et une exactitude qui disent assez

son admiration pour l'original de Bolswert. Et, pourtant, il se glorifiait du surnom de *Romain*.

A une certaine période du XVII[e] siècle, la France voulut surpasser, même en hardiesse, les Flamands sur leur propre terrain.

Pierre Landry, qui tenait boutique à l'enseigne de *Saint François de Sales*, rue Saint-Jacques, entreprit de publier d'après Rubens et d'après Van Dyck des planches qui peuvent compter parmi les plus vastes que l'on connaisse. La *Cène* [1] d'après Rubens, gravée par Pierre Devaulx, œuvre déjà mentionnée, et le *Christ au roseau* d'après Van Dyck, gravé par François Langot, ont près de 4 mètres de superficie!

Il était impossible que des planches d'une telle dimension égalassent en vigueur des œuvres de moindre format, mais on ne peut leur méconnaître un très-réel mérite et une énergie remarquable du burin.

« Les Français, dit M. Renouvier, toujours per-
» suadés de la pauvreté de leur patrimoine, tirè-
» rent de la Flandre la taille-douce dont ils obtin-
» rent le lustre de deux genres qu'ils surent traiter

[1] On ne connaît d'autre épreuve de cette planche que celle du Cabinet de Bruxelles.

» d'une manière originale : les portraits et les » placards [1] » et cela est vrai.

Si l'on veut, comme le fait Émeric David, assigner aux maîtres français le rang suprême [2], il importe de se rappeler que les nombreux Flamands, attirés à Paris par la protection de Louis XIV [3], y apportaient les éléments d'un progrès basé sur les traditions de leur École nationale.

L'École française nous apparaît donc, à cette époque, comme l'héritière naturelle des principes inaugurés par les graveurs de Rubens.

Le voyage d'Italie, plus général encore en France que dans les Pays-Bas, soustrayait à peine les jeunes graveurs à l'influence néerlandaise. Ils trouvaient à Rome une école dirigée par des

[1] *Types et manières des maîtres-graveurs,* p. 159.

[2] *Op. cit.,* p. 73.

[3] L'édit de St-Jean de Luz (1660) déclare que le Roi, « pour » donner aux graveurs des marques de son estime et de sa » justice, les maintient dans la liberté d'exercer leur art sans » être soumis à des maîtrises, déclare que la gravure est un » art libéral dont on ne doit point asservir la noblesse à la » discrétion des particuliers, qu'elle ne peut dépendre que de » l'imagination de ses auteurs et n'être assujétie à d'autres » lois qu'à celles de leur génie. »

En Belgique ce ne fut que le 20 mars 1773 que l'impératrice Marie-Thérèse affranchit les beaux-arts en général, et la gravure en particulier, de la juridiction des métiers.

maîtres étrangers, ayant à leur tête un ancien condisciple de Bolswert, Corneille Bloemaert.

La possession d'une taille large et régulière, acquise à cette école, ne suffisait plus en France à créer un graveur complet. On vit presque tous les maîtres qui réussirent à se faire un nom, chercher dans les procédés flamands la couleur et la vie.

Le mélange des travaux, la liberté du burin, purent se produire, bientôt, au même titre que les qualités de style puisées au contact des maîtres italiens. Jean Morin se rapproche souvent du faire de Vorsterman et les *Batailles d'Alexandre* de Le Brun, interprétées par Audran, dénotent assez le souvenir vivace des grands burinistes anversois.

Un jour vint où l'on put voir les « *graveurs les plus illustres du temps* » unir leurs efforts dans l'exécution d'un travail grandiose, inspiré directement de Rubens : la reproduction des peintures de la Galerie du Luxembourg [1].

G. Edelinck, Jean et Benoît Audran, L. de Châtillon, Gaspard Duchange, A. Loir, A. Trouvain,

[1] *La Galerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par le sieur Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps;* dédiée au Roy. Paris, 1710. Avant d'être réunie en volume sous ce titre, cette suite avait paru par planches isolées. (Voir la Préface du recueil.)

B. Picart, J.-B. Massé, C. Simonneau, C. Vermeulen, prenaient à tâche de faire revivre dans des interprétations du grand peintre, le style de ses œuvres et réglaient leur travail, autant que le permettait le goût du jour, sur l'exemple des graveurs formés à sa propre école.

L'entreprise fut couronnée de succès, à tel point, que l'éditeur ne put satisfaire aux demandes du public qu'en faisant un second tirage.

Mais déjà la mode précipitait l'art français dans des voies nouvelles. Les héros du grand siècle ne pouvaient se joindre au joyeux cortége des *Pèlerins de Cythère.*

Et, encore, dans les badinages de Watteau le souvenir de Rubens est apparent [1] et le passage était, en quelque sorte naturel, du *Jardin d'amour* à l'*Assemblée galante.* Comme le siècle précédent, celui-ci trouvait largement à s'inspirer dans l'œuvre du fécond peintre flamand et, certes, Flipart et Lempereur créèrent des planches hors ligne d'après la *Réjouissance flamande* et le *Jardin d'amour.*

[1] « Quel délicieux enthousiasme pour Rubens, dont il fut » avec Van Dyck le plus brillant élève ! » s'écrient les éditeurs des *Archives de l'art français* en publiant le texte d'une lettre de Watteau appartenant au baron de Vèze, t. II, p. 213.

Qu'il nous soit même permis de rappeler, en passant, que les *magots* de Teniers ne furent jamais gravés avec plus d'esprit ni d'entrain que par Lebas et ses élèves.

Bien que Rubens eût trouvé parmi les Hollandais quelques-uns de ses meilleurs graveurs, le style du maître ne pénétra jamais complétement dans les provinces séparées de l'Espagne.

Le génie particulier de l'art hollandais sollicitait à peine le concours d'interprètes du genre de ceux que le grand peintre flamand avait groupés autour de son œuvre.

Si Rembrandt n'a guère besoin, Dieu merci! d'être réhabilité, s'il eut en partage des qualités assez hautes pour racheter celles qui lui manquaient, l'on peut dire, sans doute, que la traduction de ses œuvres, par le burin, eût été une tâche en quelque sorte irréalisable, imposée à des graveurs préoccupés de l'étude de la forme.

Les sujets religieux interprétés par le prestigieux coloriste, tiraient une partie trop considérable de leur expression de l'effet lui-même, pour que tout autre procédé que l'eau-forte eût chance de réussir à en donner une idée quelque peu précise.

Qui voudrait, au reste, se rendre compte de ce que devenait l'allégorie — chère pourtant aux poëtes de la Hollande — sous l'influence de Rembrandt, n'aurait qu'à jeter les yeux sur le livre de Barlæus : *Marie de Médicis entrant dans Amsterdam* (Amsterdam, 1638).

Le pinceau de Moeyaert donne aux dieux et aux héros de l'Olympe, aux déesses et aux muses, toute la physionomie des personnages de Rembrandt, affublés des oripeaux chers au grand peintre et qu'il appelait « mes antiques. »

En contemplant ces beautés célestes l'on songe à ces femmes que Cats dépeint avec tant de complaisance :

Een hupse, rappe, flucxe meyt
Die hares vaders koeyen weyt,
Van leden kloeck, van lyve vol,
Van lippen dick, van koonen bol [1]...

Pour être à l'occasion un habile graveur au

[1] Une forte, alerte et prompte fille
Qui mène aux champs les vaches de son père,
Solide de reins, pleine de corps,
Épaisse de lèvres et ronde de joues...

J. Cats : *Spiegel van den Ouden enden Nieuwen Tyt. Eerlijcke Vrijagie. Met onwillighe honden, is 't quaet hasen vangen.* »

burin, et un adroit copiste de Bolswert, Pierre Nolpe s'en tient sagement, cette fois, à l'eau-forte qui peut, du moins, lui fournir le succès des vigoureuses oppositions et noyer dans une ombre prudente les maladresses de la forme commises par Moeyaert.

Sous l'inspiration de Rembrandt, l'eau-forte était, d'ailleurs, cultivée en Hollande avec une supériorité incomparable. Portraits, sujets d'intérieur, paysages, animaux, tous les genres étaient abordés avec un égal succès par des artistes maniant à la fois le pinceau et la pointe, créateurs véritables, passés maîtres dans la science de l'effet.

Si la Hollande comptait encore des graveurs au burin d'un talent délicat, en dehors du portrait et des illustrations de livres, ils trouvaient des occasions peu fréquentes d'appliquer leur savoir. Corneille Bloemaert passa en France et en Italie — où il mourut — les plus belles années de sa longue carrière à reproduire les œuvres qui se prêtaient le mieux à l'étalage de sa méthode savante et régulière.

Le retour de Soutman dans son pays préparait à la gravure une ère nouvelle.

Peintre de mérite, compositeur intelligent, non

moins que graveur habile, Soutman devait exercer une influence considérable à Harlem qui était resté un des centres artistiques les plus vivaces du pays.

L'école que Goltzius avait fondée comptait encore des praticiens que le voisinage d'Amsterdam n'avait point entraînés à la suite de Rembrandt.

Harlem avait, elle aussi, son peintre éminent, Frans Hals, Anversois d'origine et peut-être d'éducation [1]. Soutman trouvait donc un terrain merveilleusement préparé.

A la mort de Jacques Matham, arrivée en 1631, Soutman était devenu, de fait, le chef de l'école de gravure. L'année précédente, déjà, il avait gravé une suite de portraits des comtes de Nassau [2] d'après ses propres dessins et il fut bientôt à même de mettre au jour d'autres recueils importants, exécutés sous sa conduite par des élèves habiles.

Si les graveurs de la nouvelle école de Harlem ne se rattachent pas à l'école de Rubens par des liens assez directs pour pouvoir être confondus

[1] Van der Willigen : *Les artistes de Harlem*, p. 139.
[2] Id. : *op cit.*, p. 266.

avec elle — comme ont essayé de le faire certains auteurs — le rôle de Soutman fut, ostensiblement, d'arriver par une voie nouvelle, à un résultat semblable à celui qu'avait cherché le peintre lui-même.

Soutman a été sévèrement jugé comme interprète des tableaux de Rubens. Sa manière quelque peu désordonnée, ne peut être admise que par des connaisseurs préparés à juger toute école dans son véritable esprit. La grande gravure au burin, telle qu'elle fut pratiquée à Anvers, se signalait d'ailleurs par trop de qualités, pour ne pas reléguer au second plan le travail tant soit peu fantaisiste de Soutman.

Ce ne fut, vraiment, qu'à la tête de son école, qu'il prouva la sûreté de son goût et la solidité de ses connaissances. Ses élèves les plus brillants : Jonas Suyderhoef et Corneille Visscher — sans doute aussi ses frères Lambert et Jean Visscher — trouvèrent dans les belles estampes de Vorsterman, de Pontius et de Bolswert des sources d'études qui influèrent sur tous leurs travaux.

Nous l'avons fait observer déjà, il y a entre Vorsterman et Suyderhoef un lien qui semble résulter d'études suivies, peut-être même, d'un rapprochement des deux hommes. Corneille Vis-

scher, aussi, s'éloigne du faire de son maître, pour suivre de préférence la taille régulière et brillante des Anversois.

Le grand ouvrage que Soutman publia en 1650 sous le titre de *Principes Hollandiæ,* de même que la suite des *Saints de la Flandre,* gravée par Visscher, démontrent assez l'étude approfondie que ce graveur avait faite de ses prédécesseurs flamands.

Ce ne fut, très-probablement, que par les dessins de Soutman ou par des copies peintes, exécutées autrefois par lui-même dans l'atelier de Rubens, que les graveurs de Harlem trouvèrent la possibilité de reproduire des œuvres du maître.

L'entreprise ne manquait pas de hardiesse, sans doute, pour des graveurs encore si proches de l'école fondée par le peintre lui-même, et dont les travaux devaient provoquer le plus redoutable des parallèles.

En réalité, si les graveurs hollandais ne réussirent pas dans leurs reproductions de Rubens à égaler les maîtres que lui-même avait guidés, ils surent pourtant faire preuve des qualités les plus brillantes, et sortir de la voie banale où s'engageaient, de plus en plus, les graveurs de la seconde génération rubénienne. Le *Silène* et la *Chute*

des réprouvés de Suyderhoef se classent au premier rang des œuvres de leur genre et Visscher sut faire une planche excellente de la *Vierge aux Innocents.*

Nous n'examinons pas, d'ailleurs, ces travaux au point de vue de l'idée plus ou moins fidèle qu'ils donnent des peintures de Rubens. On serait peut-être en droit de signaler dans les types une absence de personnalité qui résulte d'une connaissance insuffisante du maître. Mais ce point est accessoire si l'on considère la richesse de procédé, la science de l'effet, étonnamment répandue dans des planches dont les auteurs n'avaient peut-être jamais contemplé une toile de Rubens.

Soutman dirigeait trop volontiers ses élèves vers les compositions du chef de l'École d'Anvers, pour laisser aucun doute sur l'influence du souvenir du maître dans son enseignement.

Il laissa l'école de Harlem entièrement transformée et en possession de la Hollande entière.

Entraînés à sa suite, Théodore Matham, Jean Louys, Pierre Van Sompel, et peut-être aussi Corneille Van Dalen d'Anvers, en arrivèrent à doter les Provinces-Unies d'une école de coloristes bien faite pour fournir une carrière plus belle encore, si elle n'était venue se perdre dans la

recherche de vigueurs excessives par la gravure en manière noire.

Corneille Van Dalen [1] se rapprocha des graveurs de Rubens au point d'être confondu avec eux par quelques auteurs et son portrait de Boccace a même pu être attribué à Vorsterman [2].

Abraham Bloteling, qui fut son élève [3], abandonna la gravure au burin pour se lancer complétement dans le nouveau procédé de la manière noire que l'on trouva sans doute plus propre à traduire les vigoureux effets de clair-obscur mis à la mode par Rembrandt.

L'étude de cette branche particulière de la gravure est étrangère à notre sujet.

Ce fut, incontestablement, en Angleterre que les maîtres flamands trouvèrent les admirateurs les plus enthousiastes et les protecteurs les plus généreux. Cependant, l'influence de tant d'artistes

[1] Corneille Van Dalen naquit à Anvers en 1626 et décéda à Amsterdam où il fut le maître de Bloteling, après avoir été peut-être lui-même l'élève de Soutman.

[2] Wussin : *Cornel Visscher*. Leipzig, 1865, p. 274.

[3] Bloteling est souvent désigné comme l'élève de Corneille Visscher. M. Kramm a démontré l'inexactitude de cette désignation d'après une note de Oudaan.

éminents dans toutes les branches ne se fit sentir que très-tard dans ce pays.

En réalité, si vif que fût son éclat sur le sol britannique, l'art n'y prenait point racine, il ne s'y acclimatait point.

Quelques individualités y laissèrent des traces de leur passage, des travaux exquis enfermés dans les palais et les châteaux, mais leur action était nulle au dehors.

Les temples, froids et nus, n'étalaient point aux regards des fidèles la représentation des mystères de la religion et l'art n'était point associé à la vie de chaque jour comme il l'était aux Pays-Bas.

Pour des raisons analogues le rôle des graveurs se restreignait considérablement en Angleterre. Presque tous les maîtres qui furent successivement appelés de Hollande et de Flandre eurent pour spécialité la gravure des portraits, de même que les peintres de ces pays avaient trouvé leur source principale d'activité, comme ceux d'Italie et d'Allemagne, dans la reproduction des traits des membres de l'aristocratie anglaise.

Si Rubens se montrait enthousiaste de l'Angleterre [1], où d'ailleurs sa réputation était dès long-

[1] Voir sa lettre à Dupuy du 8 août 1629. Gachet, p. 230.

temps parvenue, il trouvait plus d'œuvres d'art que d'artistes sur le sol britannique, et les confrères qu'il eut l'occasion d'y rencontrer, étaient presque tous venus, comme lui, du continent.

Vorsterman, nous l'avons constaté, ne fut appelé à reproduire aucune des œuvres de Rubens qui pouvaient exister, de son temps, en Angleterre, et l'on peut croire que l'attention avait à peine porté sur un genre de gravure ayant les qualités décoratives de celui que pratiquaient les Flamands.

Il n'est point nécessaire de chercher longuement, du reste, pour savoir quel était au XVII[e] siècle le degré d'avancement de l'art du burin en Angleterre. Un iconographe du temps, John Evelyn, nous renseigne complétement à cet égard.

« Nous ne pouvons, dit-il, nous vanter d'avoir
» une multitude de maîtres, à cause des malheu-
» reuses dissensions qui ont agité le pays, voulant
» abattre les princes, et coucher dans la poussière
» les mécènes de cet art et de tous les autres.
» Cependant, nous pouvons citer un Payne, qui a
» fait un navire et des têtes d'après nature, un
» Cecil, un Wright, et aujourd'hui nous avons
» M. Faithorne, M. Barlow, M. Gaywood et d'au-

» tres qui travaillent au burin et à l'eau-forte [1]. »

Maîtres respectables, à coup sûr, Payne et Faithorne s'étaient formés, l'un et l'autre, sous des influences étrangères : le premier dans l'atelier de Simon de Passe, le second dans celui de Nanteuil. Ils se rapprochaient de l'École flamande.

On connaît une rare estampe, non citée dans les catalogues de l'œuvre de Rubens, et où Faithorne copie avec un soin scrupuleux le paysage de Bolswert d'après Rubens, dit « au *Chariot embourbé* » et M. Duplessis fait observer, avec raison, que les planches du maître témoignent d'une recherche de la couleur à laquelle ne visa jamais Nanteuil et qui prenait sa source dans l'étude d'œuvres flamandes [2].

Cette tendance n'est pas moins accusée chez John Payne qui ne survécut à Rubens que de quelques années. Ses planches rappellent très-fréquemment des œuvres de Bolswert et nous n'en pourrions citer de meilleur exemple qu'un portrait de Paracelse dont le dessin est attribué à Rubens [3].

[1] Evelyn : *op. cit.*, p. 91.

[2] *Merveilles de la gravure*, p. 231.

[3] Smith : *Catalogue raisonné*, n° 827.

Comme dernier indice de l'attention provoquée chez les graveurs anglais par les œuvres du grand peintre, il importe de citer l'eau-forte rarissime de Robert Streater [1] d'après le *Daniel dans la fosse aux lions,* tableau qui fut transporté de bonne heure en Angleterre puisqu'il était au nombre des toiles que Rubens céda à sir Dudley Carleton en échange de ses marbres antiques. Robert Streater vécut jusqu'en 1680.

Si rares que soient ses manifestations, l'École anglaise de gravure agit donc sous des influences flamandes, jusqu'au jour où elle, aussi, se prend d'enthousiasme pour la manière-noire, introduite par le prince Rupert.

En réalité, les deux genres de gravure ne marchèrent jamais de front en Angleterre, et il est impossible de méconnaître que le nouveau procédé y brilla d'un éclat plus vif que la gravure classique.

Ce succès même contribua à isoler des graveurs éminents tels que les Hondius, les Van Voerst, venus de l'étranger, et dont l'exemple eût certainement soutenu le mouvement inauguré par J. Payne.

[1] M. Schneevoogt avait lu « Stricker. »

L'Allemagne suivit de plus loin encore que l'Angleterre le mouvement qui s'était opéré en Flandre sous l'influence de Rubens.

Non que les graveurs flamands ne fussent appréciés outre-Rhin, mais le genre particulier que l'on y cultivait, sous l'influence des Spranger, des Van Achen, etc., avait passé avec plus ou moins de succès dans les grandes villes de l'empire germanique, et les graveurs trouvaient une voie toute tracée par des prédécesseurs d'une adresse remarquable tels que les Sadeler.

Rubens paraît avoir à peine attiré l'attention de ces praticiens flamands, bien que son portrait ait été gravé à Augsbourg par Raphaël Custos qui était d'origine anversoise [1].

Quant aux estampes gravées d'après les œuvres du maître, aucune de celles qui furent éditées par lui-même ne parut avec la mention du privilége impérial. Nous n'en trouvons pas cependant de copies exécutées en Allemagne.

Si, d'une part, l'Allemagne protestante était un débouché en quelque sorte clos à la diffusion des sujets religieux édités à Anvers, les provinces

[1] Raphaël Custos était le fils de Dominique Custos (*De Coster*), né à Anvers en 1550.

catholiques, de l'autre, avaient un genre d'imagerie tout spécial exécuté avec un talent remarquable d'après des maîtres fort goûtés.

Panneels doit être considéré comme le seul graveur qui s'attachât sur le sol allemand à la reproduction des œuvres de Rubens, et le genre même qu'il adopta lui fut tout personnel.

Parmi les graveurs au burin, nous n'avons rencontré qu'un artiste de Cologne qui était, sans doute, un élève de Crispin de Passe, comme ayant rendu d'une manière approfondie les œuvres du maître.

Pierre Isselburg, qui naquit en 1580 et mourut après 1630, avait collaboré à l'*Académie de l'Espée* de Gérard Thibault, et sa manière se confond avec celle de Matham et de Delff.

La suite du *Christ et les Apôtres* qu'il grava d'après Rubens fut exécutée dans ce même style et dédiée à Jean Georges, évêque de Bamberg, à qui appartenaient les tableaux, peut-être les mêmes que Rubens avait offerts à sir Dudley Carleton.

Pierre Isselburg ne grava, toutefois, d'après Rubens, que cette seule série d'œuvres et une trompeuse copie du portrait de Wladislas de Pologne d'après Pontius. Son exemple ne fut pas suivi dans l'École allemande.

Plus tard, même, lorsque le style des Sadeler eut passé de mode, il ne se trouva aucun graveur germanique pour en introduire un autre. Joachim de Sandrart et son neveu Jacques qui furent certainement les maîtres allemands les plus en évidence, comme peintre et comme graveur, ne firent point école dans leur pays et les planches du neveu, souvent très-bien faites, se confondent parmi les travaux de l'École hollandaise aux enseignements de laquelle il s'était formé.

Les imitateurs de Wenceslas Hollar, eux, appartenaient à l'École anglaise et l'on doit reconnaître que si cet artiste charmant appartient à l'Allemagne par la naissance, il se rattache à l'Angleterre par des liens nombreux.

Hollar n'intervint, du reste, dans l'œuvre de Rubens, que par des planches insignifiantes, et, malgré son rare talent, il lui manquait les qualités d'un chef d'école.

Un dernier regard jeté sur la Flandre révèle l'oubli rapide des traditions de la grande école. Des maîtres qui, bien peu de temps auparavant se produisaient sans trop d'indignité dans le voisinage d'anciens collaborateurs de Rubens, n'apparaissent plus que comme autant de manœuvres

privés de tout sens esthétique. Deux planches énormes de M. Borrekens, exposées au Musée Plantin à Anvers, la *Flagellation*, un assemblage incohérent de groupes et de figures empruntés à diverses compositions de Rubens, le *Couronnement d'épines* d'après J. Thomas d'Ypres, un des élèves du maître, ne peuvent être citées que comme œuvres rares.

Bientôt, même, ce ne sera plus en des mains anversoises que nous trouverons le burin qui retracera avec le plus d'expression une œuvre de Rubens. Le Bruxellois Richard van Orley (1662-1732), le Gantois F. Pilsen, né en 1676, aborderont en artistes la traduction de deux œuvres importantes de Rubens : la *Chute des Réprouvés* et le *Saint Bavon donnant ses biens aux pauvres*. Quoique ces deux maîtres n'aient aucune attache avec les ateliers d'Anvers, c'est en eux que s'éteint réellement l'école que nous avons étudiée dans ces pages.

Considéré dans son ensemble, le mouvement opéré dans la gravure par l'intervention de Rubens s'étendit fort au delà des limites où le style du maître cesse d'être apparent.

En vérité, toute la gravure moderne dérive de

son système, pratiqué avec plus ou moins d'habileté : l'éclat du coloris, joint à la perfection des moyens imitatifs.

Nous n'examinons pas si, d'une manière absolue, ces préoccupations étaient de nature à assigner pour jamais, au procédé, une place plus haute dans la hiérarchie des arts.

Une chose nous paraît certaine, c'est que dans ses attaches directes au grand peintre, dans l'esprit de son œuvre, la gravure au burin acquiert une importance, en quelque sorte, fondamentale.

Confidente d'une pensée intime, elle subsiste par elle-même et la persistance des effets cherchés par le maître, le soin qu'il met à revoir les premières épreuves de ses planches, l'énergie qu'il apporte à la revendication de ses droits de propriété sur le travail, toutes ces circonstances enlèvent à celui-ci le caractère secondaire d'une reproduction.

L'étude de l'œuvre gravé de Rubens s'impose, dès lors, à quiconque veut apprécier dans toute sa puissance le génie du grand peintre flamand.



TABLE DES CHAPITRES.

CHAPITRE III. — LES GRAVEURS HOLLANDAIS.

CHAPITRE IV. — LES COLLABORATEURS.

CHAPITRE V. — LES COLLABORATEURS.

CHAPITRE VI. — EAUX-FORTES ORIGINALES.

CHAPITRE VII. — LES COLLABORATEURS.

CHAPITRE VIII. — LES COLLABORATEURS.

Pages.

CHAPITRE IX. — LES COLLABORATEURS.

CHAPITRE X. — COPISTES ET CONTREFACTEURS.

CHAPITRE XI. — SECONDE GÉNÉRATION.

CHAPITRE XII. — GRAVEURS A L'EAU-FORTE.

CHAPITRE XIII. — GRAVEUR SUR BOIS.

CHAPITRE XIV. — LES ÉDITEURS.

CHAPITRE XV. — INFLUENCE A L'ÉTRANGER.

INDEX.

Abréviations. — La lettre B inscrite à la suite du titre des planches renvoie au *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens* par F. Basan, 1777.

La lettre S renvoie au *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens* par C.-G. Voorhelm-Schneevoogt. Harlem, 1873.

Delm. indique le *Catalogue de la plus précieuse collection d'estampes de P.-P. Rubens et d'A. Van Dyck qui ait jamais existé, le tout recueilli par* Messire Delmarmol, 1794.

L'indication *Liggeren* implique toujours les *Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de St-Luc, transcrits et annotés* par MM. Ph. Rombouts et Th. Van Lerius. Anvers, sans date, 2 vol. gr. in-8°.

A

B

C

D

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

TABLE DES PLANCHES.





GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00954 2685

